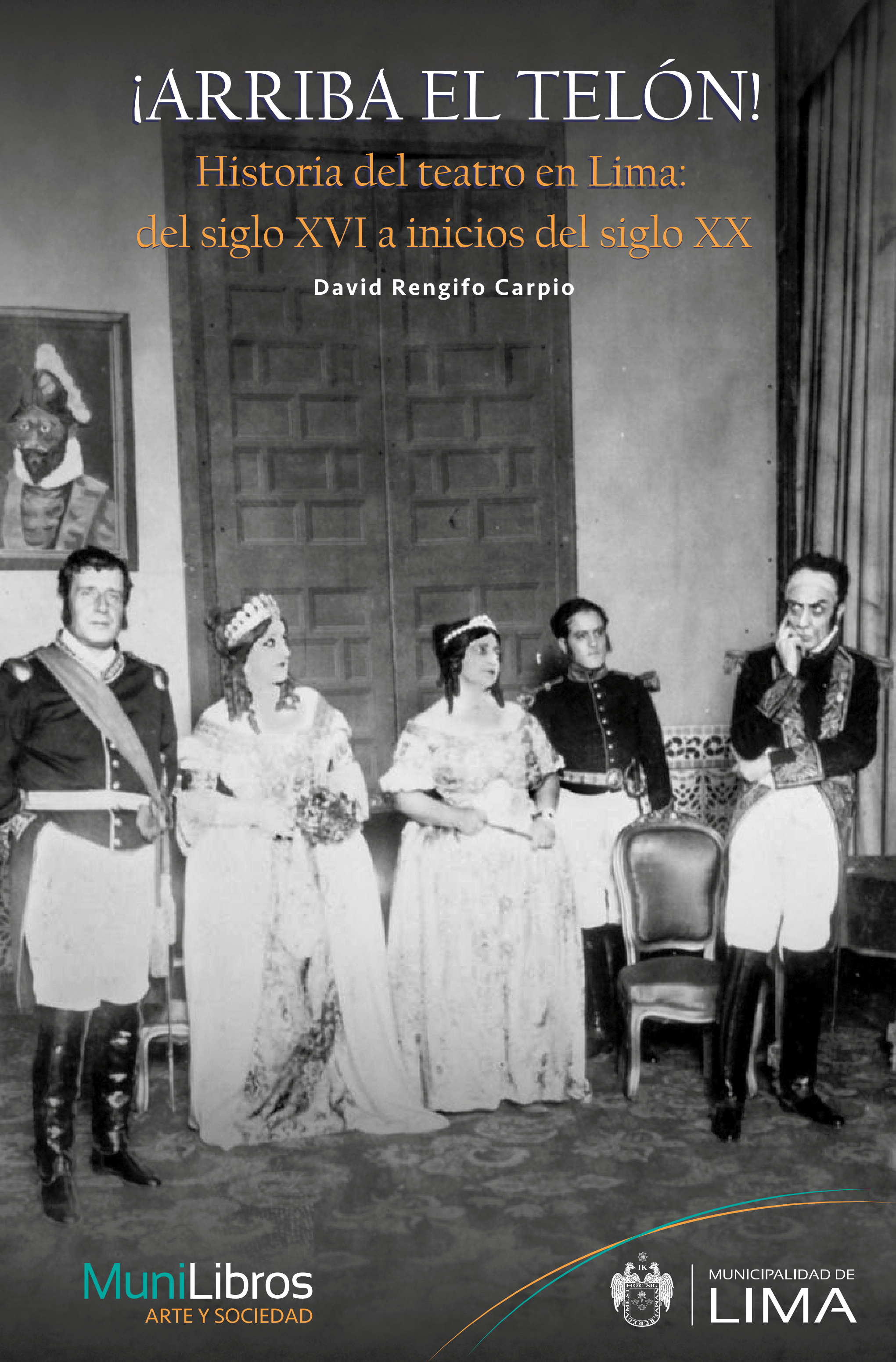
¡ARRIBA EL TELÓN!

Historia del teatro en Lima: del siglo XVI a inicios del siglo XX

David Rengifo Carpio



MuniLibros
ARTE Y SOCIEDAD

MUNICIPALIDAD DE LIMA

David Rengifo Carpio (Lima, 1975)

Doctor en Historia por la Universidad de Rennes 2 (Francia), magíster en Historia y Civilizaciones Comparadas por la Universidad de París VII Dennis Diderot (Francia), y Licenciado en Historia por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es autor del libro *El reestreno de la ópera Ollanta. Lima 1920: Cultura, Nación y Sociedad a inicios del Oncenio* (Lima: UNMSM-SHRA, 2014). Ha sido investigador del Programa Municipal para la Recuperación del Centro Histórico de Lima (PROLIMA), y docente en la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle y en la Universidad San Ignacio de Loyola. Actualmente es docente de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

¡ARRIBA EL TELÓN!
Historia del teatro en Lima:
del siglo XVI a inicios del siglo XX

David Rengifo Carpio

¡ARRIBA EL TELÓN!

Historia del teatro en Lima: del siglo XVI a inicios del siglo XX



¡Arriba el telón! Historia del teatro en Lima: del siglo XVI a inicios del siglo XX

Jorge Muñoz Wells
Alcalde de Lima
Luz Fabiola Figueroa Cárdenas
Gerenta de Cultura
Kelly Carpio Ochoa
Subgerenta de Patrimonio Cultural, Artes Visuales, Museos y Bibliotecas
José García Cosavalente
Coordinador de Publicaciones
David de Piérola Martínez
Coordinador Editorial

SIN VALOR COMERCIAL
1a. edición, noviembre de 2021
Tiraje: 3.500 ejemplares

Diseño de portada, diagramación y edición de fotografía: Sophia Durand/Renato Barzola

Cuidado de edición: José García Cosavalente

Imagen de portada: «Función de gala del drama *El sol de Ayacucho* en el Teatro Forero». Autor desconocido. [1924]. Fotografía en b/n, 219 x 159 mm. Fondo Riva-Agüero, Archivo Histórico Riva-Agüero, IRA-PUCP.

Imagen de la presentación: «Integrantes de obra teatral escenificada en el Teatro Forero». Autor desconocido. [1924]. Fotografía en b/n, 221 x 161 mm. Fondo Riva-Agüero, Archivo Histórico Riva-Agüero, IRA-PUCP.

Imagen del prólogo: «José Santos Chocano recitando *Canto a Ayacucho* en el Teatro Forero». Autor desconocido. [1924]. Fotografía en b/n, 234 x 173 mm. Fondo Riva-Agüero, Archivo Histórico Riva-Agüero, IRA-PUCP.

Imágenes de la introducción: pág. 15: «Teatro Principal». Eugène Courret. [Sin año]. Placa de vidrio en b/n, 9 x 12 cm. Biblioteca Nacional del Perú; pág. 16: «Vista del Teatro Colón». Carlos Ausejo. [1945]. Fotografía en b/n, 138 x 82 mm. Fondo Riva-Agüero, Archivo Histórico Riva-Agüero, IRA- PUCP.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2021-13275
ISBN N° 978-9972-726-45-3

Editado por:
Municipalidad Metropolitana de Lima
Gerencia de Cultura
Jirón de la Unión 300
Lima, Cercado
www.munlima.gob.pe

ÍNDICE



PRESENTACIÓN

La publicación del munilibro n.° 23 —*¡Arriba el telón! Historia del teatro en Lima: del siglo XVI a inicios del siglo XX*— llena ese gran vacío que sentíamos al no encontrar una obra que compilara con detalle aquellos hechos que han marcado la presencia de este bello arte en nuestra sociedad.

La tradición teatral limeña es extensa pero no contaba, hasta hoy, con un estudio actualizado y, a la vez, panorámico de cuatro siglos de labor teatral: desde las primeras obras realizadas en Lima en el siglo XVI hasta la consolidación del teatro en los periodos colonial y republicano. Se conoce que desde siempre los limeños acogieron con gran entusiasmo el teatro y a los teatristas.

Esta publicación relata la forma en que el teatro, como género de acción y representación, se aclimató a la ciudad y dio frutos tanto en una popularidad desbordante como en una historia de esfuerzos por parte de actores, empresarios teatrales y autoridades.

El teatro limeño es Micaela Villegas, la Perricholi, pero es también el costumbrismo de la época republicana y el teatro de inicios del siglo XX, durante el periodo de la llamada República Aristocrática, como la bautizó el historiador Jorge Basadre.

Este libro no solo nos permite hacer un repaso por varios siglos de teatro limeño, su contenido es también una invitación a recordar aquellas personalidades rutilantes que dejaron huella en este valioso arte de las tablas en la Lima de ayer, hoy y siempre.

Jorge Muñoz Wells

Alcalde de Lima



PRÓLOGO

En el Perú, el imaginario y la realidad del teatro estuvieron presentes desde los inicios de la Colonia hasta la época republicana: como espectáculos en los teatros "oficiales" o en efímeras representaciones en espacios cualesquiera; sin el acompañamiento de música como en los autos sacramentales, entremeses, sainetes y dramas, o con música y canto como en la ópera, la opereta y la zarzuela. Y es que el teatro, entre las siete artes de la tradición griega, es el arte más cercano a lo cotidiano, a lo que nos puede gustar, suceder o retar, día a día.

Siguiendo este razonamiento es que David Rengifo, en esta obra de síntesis, considera al teatro limeño como *una fábrica eficiente para la construcción o reelaboración de imaginarios.* Imaginarios que son el *producto de la realidad concreta y de las subjetividades que actúan en ella*. Naturalmente, al tener este libro el carácter de síntesis y abarcar un espacio temporal de amplio espectro, se ha dejado de lado información no menos valiosa para concentrarse sobre todo en dos líneas de investigación: por un lado, los teatros como edificios y lugares y, por el otro, los teatros como espacios públicos que reflejan las relaciones entre lo político y lo social.

En la primera línea de investigación, el autor se refiere a los cambios arquitectónicos y a los usos que los teatros tuvieron durante el periodo estudiado. Desde finales del siglo XVIII, en un proceso que abarcó primero a Europa y después a América, los teatros fueron reformados y reconstruidos para un nuevo público, la burguesía, y para un nuevo tipo de espectáculo, la ópera. En el caso de Lima, el autor analiza principalmente los antecedentes y el desarrollo de los dos grandes teatros que actualmente conocemos en Lima, el Teatro Municipal y el Teatro Segura, desde la Colonia hasta los inicios del siglo XX.

En la segunda, el teatro y el ejercicio teatral son estudiados como escenarios que corresponden al ámbito de lo público; y, que, por lo tanto, han estado desde la Antigüedad sujetos al control de leyes y reglamentos. En resumidas palabras, el teatro y todo lo que está relacionado con su actividad son una expresión de las relaciones de poder existentes entre lo político y lo social. El autor se centra, entonces, en analizar algunos de los reglamentos y ordenanzas imperantes en el periodo tratado, exponiendo algunos casos en los que el teatro y lo teatral, léase los espectáculos, tuvieron un importante protagonismo político y social, como en la guerra del Pacifico, en la temporada que brindó la trágica francesa Sarah Bernhardt en Lima y en el Centenario de la Independencia.

El autor reflexiona, también, de manera selectiva sobre algunos importantes momentos históricos vinculados al estado de democratización de la sociedad como, por ejemplo, el acceso y la participación de las mujeres en el teatro o la llegada de géneros como la zarzuela y el sainete, que abrieron el abanico del gusto por el teatro a las clases medias y populares.

Gustavo von Bischoffshausen


TEATRO
PRINCIPAL


TEATRO-COLON

INTRODUCCIÓN

La ciudad de Lima tuvo desde tiempos virreinales y hasta inicios de la segunda década del siglo XX una intensa actividad teatral. El teatro fue el centro de la actividad cultural, un espacio privilegiado y esencial de distracción y sociabilización para los limeños.

El presente texto resume la historia del teatro limeño desde el temprano periodo colonial (siglo XVI) hasta los inicios de la segunda década del siglo XX. Nos ocuparemos de las principales salas teatrales, de los reglamentos de los teatros y de las tendencias que tuvo la actividad teatral limeña, privilegiando lo más resaltante del repertorio y a los dramaturgos nacionales, desde una mirada de síntesis.

Para entender la relación entre el teatro y la sociedad peruana, particularmente la limeña, durante el periodo que estudia este libro, es necesario considerar los siguientes aspectos:

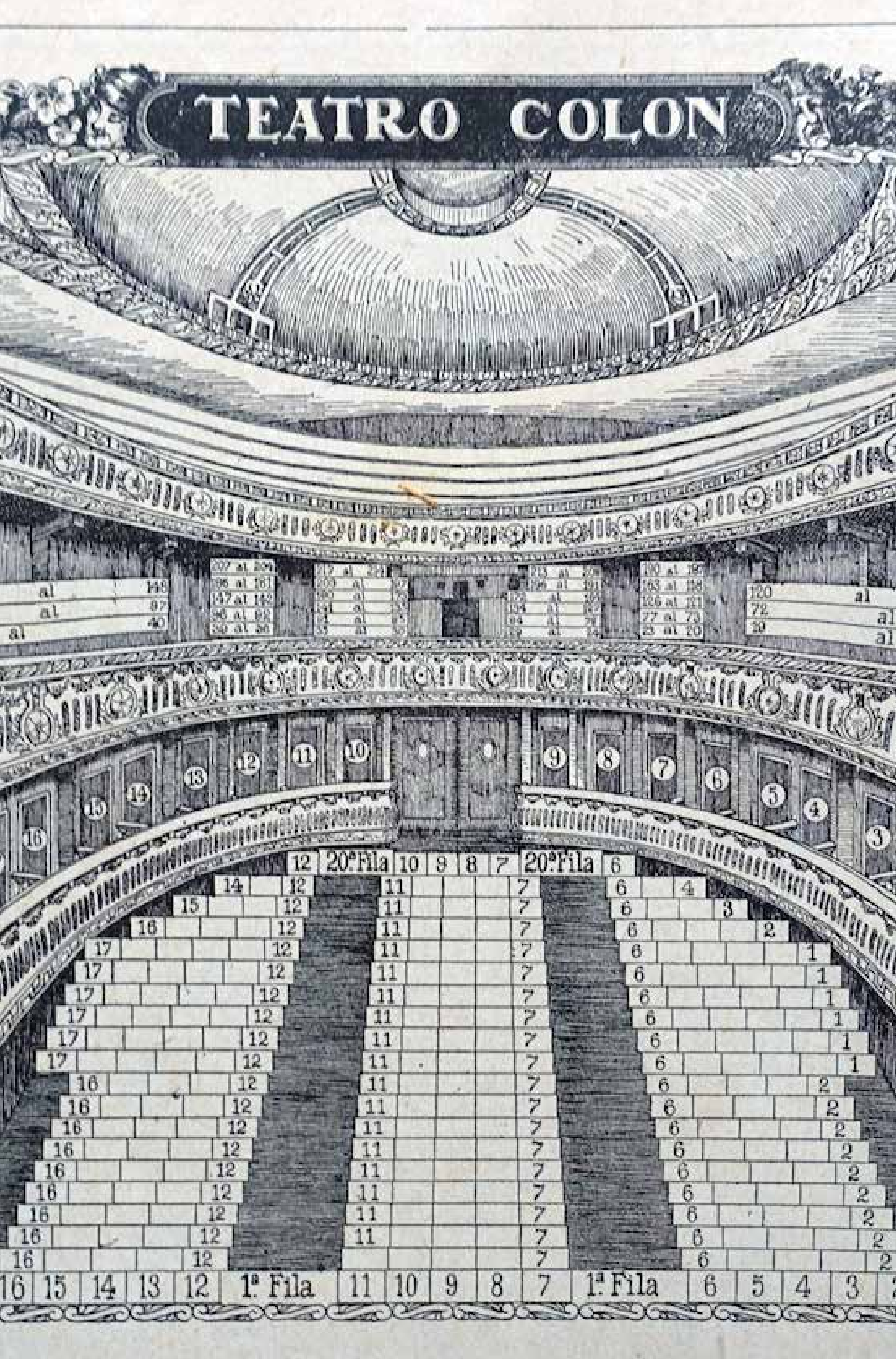
1. El teatro es una fábrica eficiente para la construcción o reelaboración de imaginarios que son el producto de una realidad concreta y de las subjetividades que actúan en esta.
2. La sociedad influye en el teatro, pero este no es su espejo. En su continua interacción, teatro y sociedad van creándose y transmitiéndose imaginarios y/o sensibilidades colectivas (creencias, pasiones, prejuicios, temores, anhelos, etc.).
3. Si bien el teatro es un espacio de distracción, de sociabilización y de deleite estético; también permite la transmisión de contenidos ideológicos, siendo un vehículo de comunicación donde penetra la ideología y, con ella, los imaginarios.
4. Durante el periodo estudiado, el teatro fue con frecuencia el medio ideal en el que se proyectaron las preocupaciones sociales, alrededor de categorías como identidad nacional o representación de la nación.

Es necesario señalar que la presente obra no pretende (ni puede) ser una crónica erudita y completa del teatro limeño. Es una aproximación al teatro como espacio y a su actividad desde la historia social, centrándose en los grandes teatros o teatros "oficiales" de la Ciudad de los Reyes. Se señalan, por tanto, solo algunas tendencias generales y referencias a la actividad teatral; intentando explicar el fenómeno del teatro en relación con el universo cultural, social, económico y político en el que se encuentra inscrito.

La obra se divide en cinco capítulos. Por razones didácticas e instrumentales, la división es cronológica, basada en los periodos de la historia peruana; aunque esto no implica la rigidez ni de los hechos ni de las tendencias estudiadas. El primer capítulo abarca el teatro colonial. Del segundo al quinto, desde los inicios de la Republica hasta los primeros años del Oncenio de Leguía. Culmina el estudio en los años posteriores al Oncenio, momento en el que el teatro comienza a declinar ante el avance del cinematógrafo, dejando de ser, poco a poco, el centro de la actividad cultural y el espacio de diversión pública preferido de la población limeña.

David Rengifo Carpio




TEATRO COLON
12 20ª Fila 10 9 8 7 20ª Fila 6
16 15 14 13 12 1ª Fila 11 10 9 8 7 1ª Fila 6 5 4 3

CAPÍTULO I
EL PERIODO COLONIAL

Teatro y sociedad

Durante la Colonia hubo una gran actividad teatral. En su mayor parte, esta actividad fue fruto del auspicio de los virreyes y de la élite colonial. Incluso hubo virreyes que estrenaron obras, como el Marqués de Castell Dos Rius, quien inauguró el 17 de setiembre de 1708 su comedia *El mejor escudo de Perseo.*

La primera representación teatral realizada en Lima fue un auto sacramental llevado a cabo en la plazuela de San Pedro, en 1568. Estas primeras representaciones se hacían en lugares como los atrios de las iglesias y las plazas de las parroquias, durante los días del Corpus Christi u otras festividades importantes. Congregaba a virreyes, arzobispos,cabildos y comunidades religiosas.

Los religiosos jesuitas solían hacer representaciones en los atrios de las iglesias. En 1582 el Concilio de Lima prohibió que en los templos se realizaran espectáculos profanos y que se presentaran personajes con trajes de clérigos o frailes.

Usualmente las representaciones se celebraban al atardecer. El tablado se cubría con telas de colores, mostrándose como un jardín, una calle o una sala. Estas representaciones se prolongaron hasta la creación del primer corral o coliseo de comedias, en 1604, considerado como el primer teatro formal de Lima.

En estos primeros tiempos se representaban muchos autos sacramentales. El obispo Gaspar de Villarroel comentaba que estos se realizaban sobre carros que trasladaban a los artistas, representando la misma obra ante distintas autoridades y repitiéndola una y otra vez; mientras la multitud, distraída por los

gigantones y las danzas mogigangas y vegigazos que amenizaban la fiesta, quedaba menos edificada, pensando piadosamente, con los misterios a cuya representación asistía (Moncloa, 1905, p. 118).

Estos autos sacramentales o comedias no seguían a pie juntillas los tópicos religiosos, como se hacía en Madrid, siendo verdaderas comedias maquilladas de religiosidad. Como diría el obispo Villaroel: *ninguna era tan casta que no se mezclasen en ella, algunos amores, aunque no se representan torpemente* (Moncloa, 1905, p. 119).

Espacios: Corral o Coliseo de Comedias

Este fue el primer teatro formal de Lima y, aunque sufrió diversos traslados y remodelaciones, mantuvo su nombre hasta los inicios de la República.

En un comienzo se ubicó en San Bartolomé (hoy Barrios Altos), en la esquina de las calles Sacramentos de Santa Ana y Siete Jeringas. Por su ubicación, era conocido como el Corral de San Bartolomé. Surgió por disposición del virrey don Luis de Velasco y Castilla, dejando atrás una resolución que prohibía las representaciones de comedias u otros espectáculos en Lima y a cinco leguas a su alrededor. Fue promovido por Juan Gutiérrez de Molina, administrador del Hospital de San Andrés, y sus ganancias fueron destinadas a este centro de salud. El local medía 12 varas de frente por 80 de fondo y el escenario se hallaba apenas cubierto por una sencilla cortina de tela. Era llamado también por las clases populares como el Teatro del Mesón Blanco. Se dieron representaciones entre 1604 y 1606. Las funciones comenzaban a las tres y media de la tarde en verano y, en invierno, a las dos de la tarde.

En 1606, el Corral de Comedias se trasladó a la calle de Santo Domingo, a casa de doña Antonia de Rivera, al costado del templo de Santo Domingo. En 1608, pasó a la panadería del Hospital de San Andrés y, posteriormente, a la casa de don Miguel Manrique, en la calle de San Agustín, conocida después como la calle de las Comedias Viejas, frente al templo. Los propietarios

y empresarios del local fueron don Miguel de Ávila y su esposa. El primer director de la compañía que actuó en ese local fue don Fernando de Silva, comediante español. Finalmente, en 1662, de acuerdo a Moncloa, se instaló definitivamente en el lugar donde funcionaría el Teatro Principal, es decir en la plazuela del Teatro; siendo denominado Coliseo de Comedias.



Durante la época colonial algunos virreyes fueron asiduos promotores del teatro. Uno de ellos fue el virrey Amat, gran aficionado al teatro que fomentó este arte durante su gobierno.

En octubre de 1746, durante el gran terremoto que asoló a Lima, el Coliseo de Comedias fue casi reducido a escombros. Se reedificó gracias al ilustre limeño Pablo de Olavide, gastándose 43.000 pesos en su reconstrucción. De sus ruinas se levantó un nuevo teatro, en 1749, que algunos llamaron el Teatro de Lima. El teatro sufrió en 1814 sus primeras reformas para el estreno de la primera compañía de ópera del maestro Andrés Bolognesi.

El Coliseo de Comedias era policlasista, pues congregaba al mismo tiempo a la plebe y la élite; siendo lo único que las diferenciaba la ubicación que ocupaban al interior del recinto. Hubo, sin embargo, representaciones privadas en el Palacio de los Virreyes o en mansiones de algunos nobles, a las que solo acudía la nobleza.

El repertorio y la llegada de la ópera

El primer repertorio teatral lo integraron dramas provenientes de la Península Ibérica, entremeses, bailes y comedias, en los que, recurriéndose a la sátira, se burlaba la censura. El tema cortesano, muy de moda en la metrópoli, era muy apreciado por el público de Lima. Destacaban las obras de Calderón de la Barca y de Lope de Vega; luego, las de Agustín Moreto y demás autores de su tiempo. En esta época, Tomás de Torrejón y Velasco, basándose en un libreto calderoniano, escribió *La púrpura de la rosa* (1701), primera ópera americana. Los "directores autores" de la época crearon obras diversas. Uno de ellos fue Juan Meléndez; reconocido por ser el primer autor de comedias. Las puestas en escena sacras, realizadas con ocasión del Corpus Christi, fueron piezas fundamentales de la temporada dramática. Sin embargo, a partir del siglo XVII, al representarse en los "corrales", perdieron vínculos con la festividad religiosa, pasando a constituir lo que Guillermo Lohmann denominó como el "género de las comedias profanas" (Lohmann, 1945).

En el siglo XVIII se representaron algunas piezas neoclásicas; aunque sin mucho éxito, ya que el gusto popular se inclinaba por los temas de magia y por los alardes técnicos efectistas en la representación. Destacó en el uso de estos últimos, siendo

una de las piezas más taquilleras, *El diablo predicador*. En aquel siglo, en el contexto del reformismo borbónico, un sector de la élite comenzó a concebir al teatro como un medio educativo moralizador de las costumbres, propicio para la difusión de máximas morales y sociales. Se hicieron intentos de reestructurar el repertorio, alejándolo de temas que no educaran o moralizaran a la gente; y buscando en su lugar el fomento del repertorio clásico. En la práctica, sin embargo, no se pudo desterrar el gusto arraigado en el público limeño por las comedias de magia, los sainetes y las tonadillas.

La llegada de la ópera italiana, a inicios del siglo XIX, se caracterizó por el arribo de obras y artistas ajenos al mundo hispánico. La ópera italiana llegó al Perú en 1814 de la mano de Andrés Bolognesi, padre del héroe Francisco Bolognesi. Don Andrés organizó la primera compañía lírica, aprovechando la llegada al Perú del tenor Pedro Angelini y de la soprano Carolina Grijoni. La compañía contó también con artistas líricos improvisados, pues la mayoría eran cómicos españoles y criollos.

Censura, reglamentos y ordenanzas

A inicios del siglo XVII, el Ayuntamiento de Lima decretó que toda obra dramática, antes de ser puesta en escena, fuese revisada por un delegado suyo. Guillermo Lohmann señala que en 1640 el arzobispo Pedro de Villagómez inició una tenaz campaña contra los espectáculos dramáticos, que culminó un lustro después con la supresión de las funciones en la Plaza Pública de Lima, con ocasión del Corpus Christi. La prohibición, no obstante, sólo se mantuvo en vigor hasta 1651.

En el siglo XVIII, el virrey Manuel de Amat y Junyent estableció una ordenanza de diecisiete artículos que serviría de base a otros legisladores. Esta ordenanza regulaba las relaciones entre autores, actores y arrendatarios. El arrendatario era quien escogía las piezas y solo le encargaba al autor la dirección de los actores. La ordenanza, además, señalaba las atribuciones de los “jueces del coliseo”, encargados de mantener el orden. En 1777, el virrey Manuel de Guirior tuvo que insistir en que se

cumplieran estas reglas, debido a las riñas entre los actores y a la indisciplina del público.

Con las reformas borbónicas y la Rebelión de Túpac Amaru II se reforzó la censura. Esto se observa en las ordenanzas del Virrey Teodoro Francisco de Croix-Heuchin, quien buscando evitar la propagación de ideas contrarias al régimen, mandó que cada quince días el *ascentista* o administrador del teatro presentara una lista de las comedias a representarse para ser examinadas por un juzgado. Quedaban reprobadas todas las obras que *rueden sobre degollaciones o destronizaciones de Reyes, Conquistas, especialmente las de partes de los Dominios de América u otros semejantes, por las poderosas y atendibles razones, que constituyen en la clase de irregular, perniciosa, irreverente, sacrílega e inoportuna su Representación en el Teatro* (Lohmann,1945, p. 597; Tauzin,1998, p. 343 y 344).

Desde entonces, una manera de evitar la censura fue el uso de la sátira, empleada también en el periodo republicano. Durante el periodo turbulento de la Emancipación se aplicó una estricta censura a las representaciones teatrales, pues se consideraba que estas podían ser utilizadas como tribuna para la propagación de las ideas patrióticas.

Actores claves: Micaela Villegas, La Perricholi

Si bien hubo otras conocidas actrices, como Antonia La Comedianta y la famosa Inecilla, un lugar especial lo ocupó Micaela Villegas, La Perricholi. La Villegas amó el teatro, siendo una notable actriz y empresaria teatral. Impulsora de la comedia limeña, actuó en Lima entre 1760 y 1785. En 1772 don Bartolomé de Maza, asentista de Micaela Villegas, salió triunfante del gran éxito que obtuvo de las representaciones de la actriz del momento, quien tenía un salario sumamente alto.

Algunos señalan que Micaela nació en Huánuco, otros en Lima, en 1739; esto último parece ser lo más probable, pues en su pliego matrimonial declaró haber nacido en Lima. Entró al teatro muy joven. Sobre ella, Moncloa dice que era una *mujer perfectamente*

seductora, tenía una inteligencia muy viva y rápida, hablaba con gran locuacidad y salpicaba de chistes la conversación, y, agrega: tenía muy desarrollado el sentimiento de lo bello y de lo grande; era profundamente religiosa y en extremo caritativa (Moncloa, 1905, p. 173).



Pintura que muestra al virrey Amat y a Micaela Villegas, La Perricholi. Villegas destacó como actriz antes de conocer al virrey Amat, quien quedó prendado de su belleza. A pesar que pudo retirarse debido a sus buenos ingresos como actriz, siguió actuando durante años por su amor el teatro.

El virrey Amat conoció a Micaela Villegas cuando era una actriz joven y la mimada del momento. Aunque era ya un sexagenario, Amat quedó prendado de la artista y no le importó presentarse en público con ella ante los ojos atónitos de la alta y mojigata sociedad limeña. Con el apoyo y mimos del virrey, la Villegas habría podido retirarse del teatro y vivir una vida de lujos, pero no lo hizo. Amaba el teatro, le gustaba manejar su propio dinero y tenía una visión empresarial. El virrey gustaba del teatro y, hasta donde se sabe, nunca le pidió que dejara las tablas.

Tuvieron un hijo, pero nunca contrajeron matrimonio. La razón más plausible para no hacerlo fue el *Reglamento para el gobierno de Montepío de viudas y pupilos de oficiales militares de la comprensión del Virreinato del Perú de 1772*, que aprobado por el virrey Amat, establecía en el artículo III del capítulo VI que los oficiales no podían casarse con mujeres que no fueran *hijas de oficiales, o de padres nobles, e hidalgos por origen, o a lo menos de calidad que se repute sin contradicción del o del estado de hombres buenos, honrados y limpios de sangre, debiendo excluirse absolutamente todas aquellas... y las hijas, nietas de los artistas* (Vásquez, 1977, p. 2).

La última parte del citado reglamento parece ser un argumento contundente para no desposarla. No sabemos si Amat fue a España a solicitar un permiso del rey para casarse con Micaela Villegas y legalizar a su hijo, lo que sí se sabe es que el juicio de residencia no le fue favorable, pues cosechó muchos enemigos durante su mandato. Hay indicios de que el virrey pensaba volver al Perú y residir aquí; un ejemplo de esto es la construcción de una casa de campo, conocida como la Quinta del Rincón, contigua al Monasterio del Prado y que paso después a ser propiedad del mayordomo mayor, Jaime Palmer.

Todo este asunto de la prohibición nos muestra los grandes prejuicios que había contra la profesión de actor o actriz. Cómicos y cómicas tenían mala reputación, eran considerados gente de vida desordenada o licenciosa. Recién con el libertador don José de San Martín, a inicios de la República, la profesión de cómico sería declarada como "no infamante".

Sea como fuere, Micaela Villegas esperó a Manuel de Amat y Junyent, aun cuando comprendió que este no volvería. En 1791, contando con 43 años, la Villegas era ya una empresaria teatral. Asociada con el español José Vicente Echarri, montó una sociedad con la cual dieron impulso al teatro local. Al enterarse de la muerte del virrey, en 1794, guardó luto durante un año, pero al año siguiente contrajo matrimonio en la iglesia de San Lázaro con su socio José Vicente Echarri. Los separó la muerte de él, en 1807. Posteriormente, Micaela entró a un convento donde se cuenta que fue modelo de mansedumbre y caridad. Murió en 1819, en su casa de la Alameda Vieja.

TEATRO
PRINCIPAL

CAPÍTULO II
LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL PERÚ REPUBLICANO (1821-1849)

Este capítulo se inicia con la proclamación de la independencia, en 1821, y llega hasta el final del primer caudillaje e inicios de la llamada época de Prosperidad Falaz (década de 1840). Fue esta una época de constituciones e inestabilidad política. En estos años Lima solo contaba con un teatro oficial: el Coliseo o Corral de Comedias, cuyo nombre y origen se remontaban a la Colonia.

San Martín y el teatro a inicios de la Independencia

La Independencia no significó una gran ruptura con el teatro colonial del siglo XVIII. Comedias, sainetes, óperas y tragedias españolas siguieron siendo el repertorio principal. Asimismo, los actores y autores eran básicamente los mismos; lo único que cambió fueron el contexto y el ambiente de renovación. Los actores en su gran mayoría eran criollos, locales o americanos, quienes asumieron en un inicio la casi totalidad de las representaciones en el Coliseo de Comedias de Lima; los de nacionalidad española, aun los más queridos, como el entonces famoso José María Rodríguez, se hallaron apartados, pero pronto volvieron a los escenarios.

Dos hechos clave marcarían los inicios del teatro republicano, ambos relacionados con la necesidad de reformar el teatro al servicio de la naciente república.

El decreto de San Martin del 31 de diciembre de 1821

Este decreto relativo al teatro fue firmado por el general José de San Martín, hombre de pensamiento ilustrado, en su calidad de protector de la república. En esta norma se dignificaba la profesión de actor, marcando una diferencia con el periodo colonial, en el que, como ya comentamos, los actores eran mal vistos, estando impedidos de desempeñar puestos públicos, y las actrices eran consideradas libertinas y de vida licenciosa. De esta manera, a los actores se les adjudicó un rol cívico, pues se consideraba que el arte contribuía a la prosperidad del país:

1. *El arte escénico no irroga infamia al que lo profesa.*
2. *Los que ejerzan este arte en el Perú podrán operar a los empleos públicos, y serán considerados en la sociedad según la regularidad de sus costumbres, y a proporción de los talentos que posean.*
3. *Los cómicos que por sus vicios degraden su profesión, serán separados de ella...*

Obras y autores claves: *Los Patriotas de Lima, en la Noche Feliz* y el primer autor del Perú independiente

Los Patriotas de Lima, en la Noche Feliz fue la primera obra teatral puesta en escena en el Perú independiente. Se representó el 1 de agosto de 1821, en el Coliseo de Comedias. El objetivo era conmemorar la noche de la entrada de los ejércitos patriotas de San Martín a Lima, el 12 de julio de 1821. Es muy probable que su representación fuera ordenada por San Martín. Ugarte señala que fue escrita por el chileno Manuel Concha y no por el arequipeño Miguel del Carpio, como en un primer momento se pensó. Manuel Concha, con residencia en Lima por muchos años, fue uno de los principales animadores de la vida teatral en esos tiempos, siendo, pues, el primer autor del Perú independiente.

La pieza se desarrolla en Lima durante la "noche feliz" del 9 de julio de 1821, fecha en la que entraron los ejércitos patriotas de San Martín a Lima. La obra se centra en la actitud de los limeños ante la llegada de San Martín (quien no aparece en escena). Es

un drama de dos actos. El primer acto se desarrolla en la botica de don Lorenzo, en el momento en el que los realistas huyen de Lima y los patriotas entran a la ciudad. Hay diversos personajes limeños, todos ellos civiles, patriotas y criollos; quienes se reúnen para narrar diversos hechos que se desarrollan en Lima durante el proceso de la independencia, haciendo votos contra el dominio español y el establecimiento de la República. Las campanas suenan para anunciar la entrada de San Martín y su ejército. El segundo acto está ambientado en casa de doña María, convencida patriota limeña, donde se celebra la entrada del Ejército Libertador. El acto culmina con un brindis por la Patria y la salida final de todos los personajes a la calle llevando la bandera peruana.

Fue una obra que cumplió una función patriótica y centralista, pues exaltaba los valores cívicos de la ciudadanía de Lima. Alberto Ísola señala que cumplió el rol de medio informativo, en un momento en el que las noticias eran escasas y contradictorias; y, además, incitó *a la unión de los patriotas limeños frente a un enemigo aún muy lejano a la capitulación* (Ísola, 2012, p. 12).

El teatro en la época de los caudillos

Con la batalla de Ayacucho (1824) se formalizó la Independencia, pero ello no significó el inicio de un periodo de estabilidad para el Perú independiente; pues, entre 1827 y la década de 1840, se desarrolló un periodo de inestabilidad política denominado "caudillaje militar". No obstante, fueron años fructíferos para el teatro nacional.



Fachada del Teatro Principal en fotografía de 1874.

Espacios: Coliseo de Comedias

Durante estos años, el único teatro de la ciudad siguió siendo el Coliseo de Comedias, conservando su colonial carácter policlasista. Las clases altas tomaban los palcos; las clases medias, el patio; y las populares, la "cazuela". Un problema, a inicios de la República, era la separación de sexos al interior del teatro, sin distinción de clase, con excepción de los palcos. El patio estaba reservado a los hombres y la cazuela a las mujeres. Esta división, de origen colonial, duró hasta el 29 de julio de 1829, siendo una muestra de que el Perú estaba rezagado en costumbres con respecto a las naciones europeas e incluso a otras nuevas repúblicas americanas. La mujer tenía un rol social subordinado al del hombre, pues era el varón quien tenía el privilegio de estar en el "patio"; mientras que la mujer que no podía pagarse un palco, estaba relegada al nivel más bajo que era la cazuela. Dicha costumbre cambió en 1829, gracias a la acción del prefecto de Lima. La causa del cambio fue la protesta hecha a través de artículos escritos por personas que no podían pagarse un palco, pero que tampoco querían que sus esposas o hijas estuviesen en la cazuela, separados de ellas, o de viudas que no querían estar en cazuela. Este cambio era una expresión de la voluntad por desterrar las viejas costumbres y, así, estar a la par con las naciones ilustradas; pero, sobre todo expresaba el afán de los sectores aristocráticos caídos en desgracia económica por diferenciarse de los sectores populares.

Es importante señalar que al interior del Coliseo de Comedias y mediante las piezas teatrales, los distintos grupos sociales opinaban sobre cómo debían construirse la nueva sociedad y la nación republicana, convirtiéndose de esta manera este lugar en una "Escuela de Patriotas" (Ricketts, 1996, p. 259 y 263). El teatro fue tomado, además, como un medio para reformar costumbres. Los caudillos buscaron hacer un teatro "civilizado", ordenado y limpio. La inestabilidad política y diversas circunstancias impidieron que este ideal se concretice. Los caudillos, aunque revindicaron el discurso de la élite reformista de fomento de un "teatro civilizado" y a la altura de las principales urbes extranjeras; nunca llevaron a la práctica una reforma sobre el carácter del repertorio.

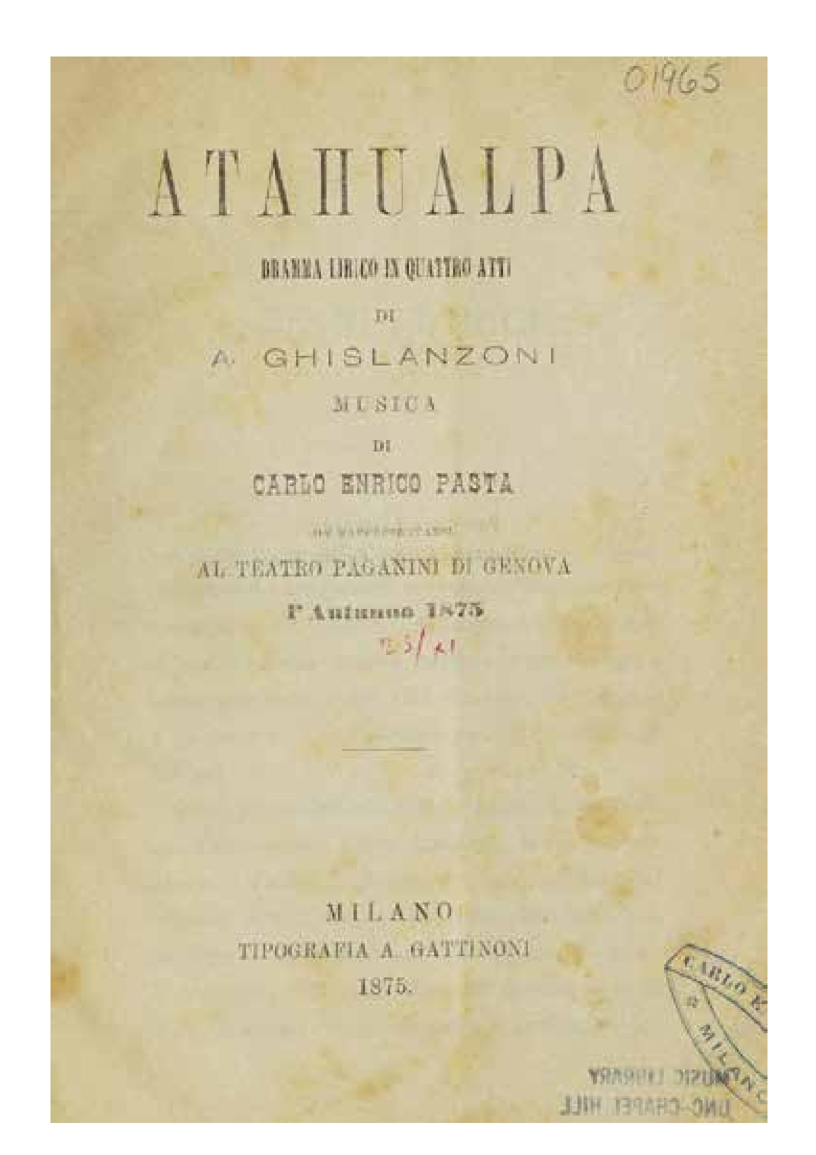
Censura y reglamentos: el Reglamento de Teatros de 1834

El Primer Código o Reglamento de Teatros del Perú Republicano se promulgó durante el gobierno de Luis José de Orbegoso, de quien se dice que era muy amante del teatro. En este código no hubo preocupación por la censura, pero sí se pretendió seguir correctamente el libreto. A inicios de la República, con un liberalismo que propugnaba la libertad de imprenta, se buscó, por un lado, dar libertad creativa y, por el otro, controlar la conducta de los actores. Diversos artículos señalaban las obligaciones de los artistas como no faltar a los ensayos, traer sus libretos y aprenderlos sin modificarlos e, incluso, acudir sobrios a la tabla. En dicho reglamento la propiedad intelectual no se tomaba aún en cuenta; pero, se observa un avance en cuanto a los derechos de los actores, pues se afirmaba que se les debía mantener el sueldo por un mes en caso de enfermedad (Tauzin, 1998, p. 346).

Repertorio nacional y autores claves

Los primeros dramas históricos

Antes que se desarrollara el teatro costumbrista, primero hicieron su aparición los dramas históricos. Manuel Concha (1808- ¿?) fue el dramaturgo más conocido de la primera década del Perú independiente. Escribió *La Conquista del Perú o Muerte del Inca Atahualpa y La Virgen del Sol y el triunfo de la naturaleza,* representadas ambas en 1828. En 1834 se representó *La batalla de Ayacucho,* de autor anónimo, en conmemoración de los diez años de aquella batalla, teniendo entre los actores a los propios veteranos. El teatro histórico daría paso al predominio del costumbrismo en las décadas de 1830 y 1840.



ATAHUALPA

DRAMMA LIRICO IN QUATTRO ATTI

DI

A. GHISLANZONI

MUSICA

DI

CARLO ENRICO PASTA

AL TEATRO PAGANINI DI GENOVA

1° Autunno 1875

MILANO

TIPOGRAFIA A. GATTINONI

1875.

Portada del programa de *Atahualpa, drama lírico en cuatro actos*.

El costumbrismo

Es sobre todo en las décadas de 1830 y 1840 en las que se desarrolló el teatro costumbrista, de la mano de los padres del teatro peruano, Manuel Ascencio Segura (1805-1871) y Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868), como los autores más sobresalientes. Este teatro se caracterizó por el apego a la realidad, el humor satírico y festivo, y la ruptura temática respecto al pasado, pues buscaba un tono local que no duplicase al teatro hispano. Esto le permitió al teatro criticar la vida en la naciente República y, también, ser expresión de las pugnas por la construcción de una identidad nacional entre la élite reformista, representada por Pardo y Aliaga, y la tradicional o nacionalista, por Segura.

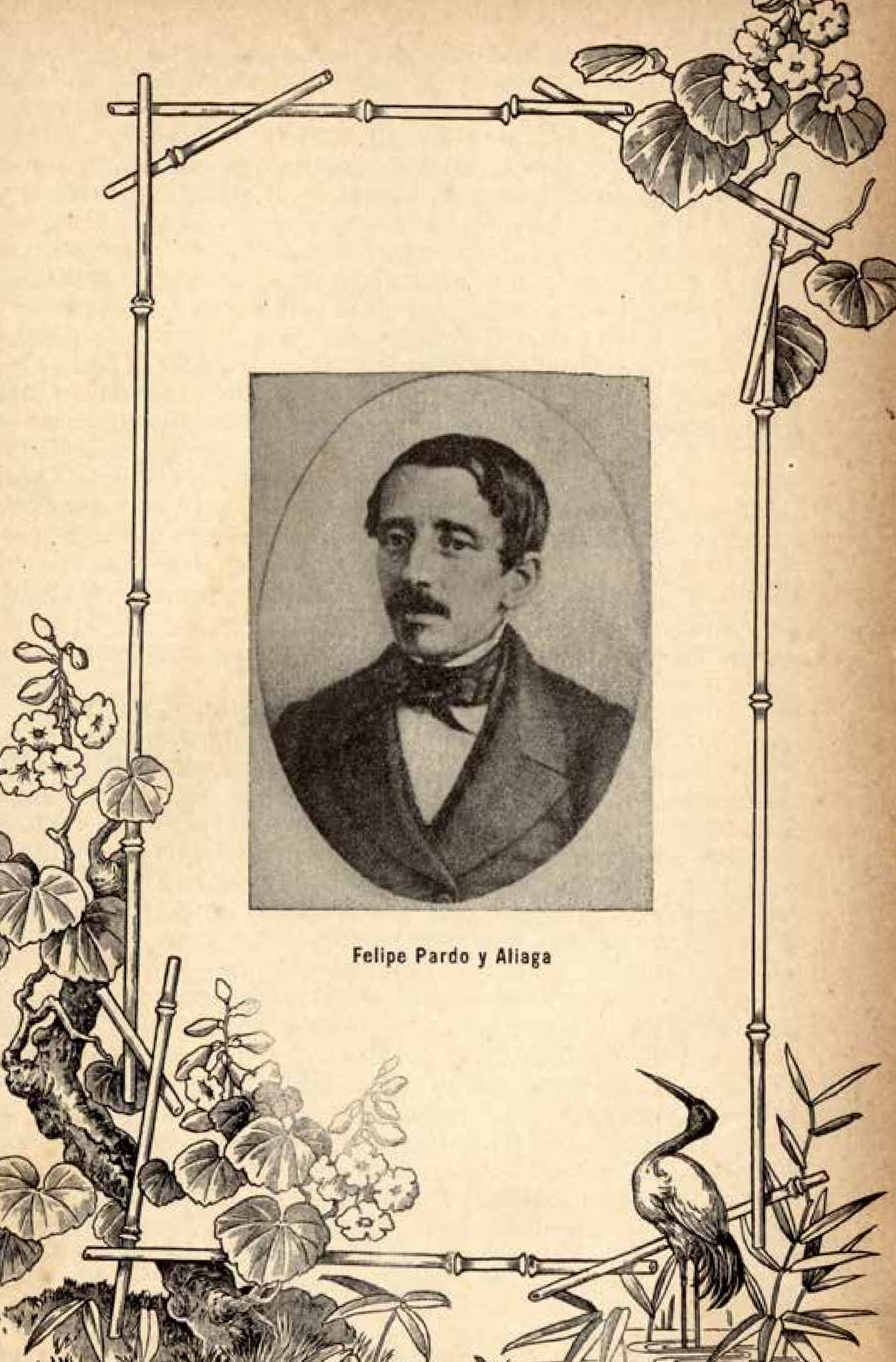
El predominio costumbrista fue consecuencia del paso de la Colonia a la República, que produjo nuevas costumbres que entraron en interacción con las antiguas. El costumbrismo significó la presencia de las clases criollas *emergentes a raíz de su participación decisiva en la emancipación: las obras costumbristas retratan sobre todo los usos o hábitos de las clases medias de los nuevos países* (Cornejo, 1989, p. 13).

Ambos padres del teatro peruano expresaron diferentes formas de concebir la construcción de la nación. La de Pardo y Aliaga, aristocrática y modernizante, representaba a la élite modernizadora que buscaba desterrar las costumbres "incivilizadas" coloniales, consideradas como trabas para la construcción de una sociedad moderna; por ello, este autor fue el gestor de una activa campaña teatral contra la aristocracia limeña, escribiendo en el periódico *El Espejo de mi tierra* el cuadro de costumbres *El paseo de Amancaes*. En este texto criticaba a la aristocracia criolla por sus costumbres relajadas, su impuntualidad, sus rezagos coloniales y su mezcla con los grupos populares. Por el contrario, Segura era representante de una visión democrática, popular y criolla de la identidad local como expresión de lo que debía ser el Perú moderno. De este modo, el teatro costumbrista se convirtió en un medio de afirmación nacional, favoreciendo la construcción de una identidad local. El costumbrismo "constituyó un marco de gran utilidad para presentar, difundir y criticar las diversas maneras de enfrentar la construcción del Perú moderno" (Ísola, 2012, p. 20).

Es importante destacar que, de todos los dramaturgos peruanos, ninguno logró trascender como lo hicieron Manuel Ascencio Segura y Felipe Pardo y Aliaga. Las obras de ambos son consideradas por la crítica actual, y de todo tiempo, como las de mayor calidad del teatro nacional.



Retrato de Manuel Asencio Segura.



Felipe Pardo y Aliaga

CAPÍTULO III

DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX AL ESTALLIDO DE LA GUERRA DEL PACÍFICO (1850-1879): EL ESPLENDOR TEATRAL

Este capítulo comprende el periodo que va desde la segunda mitad del siglo XIX, cuando el Coliseo de Comedias recibe el nombre de Teatro Principal, hasta el año de euforia patriótica de 1879, cuando resurge de modo efímero el teatro nacional. En términos generales, fue un periodo de esplendor teatral, en un contexto de estabilidad política y económica, gracias al dinero del guano. Sin embargo, desde la década de 1870 ya empezaban a percibirse los síntomas de la crisis económica que ocasionaron el declive del teatro nacional; resurgiendo, luego, a inicios de la guerra del Pacifico.

Teatro y sociedad

El dinero del guano, la modernización del país y la política cultural de Ramón Castilla y sus sucesores, propiciaron el desarrollo de las artes, las letras y las ciencias en el Perú. Durante el gobierno de Castilla se crea en Lima la ilusión de que el Perú encabezaba el ingreso a la modernidad y al progreso, imagen que se derrumbaría con la guerra del Pacífico. En este contexto de bonanza, de estabilidad y de optimismo, se produjo un periodo de esplendor teatral en Lima, expresado tanto en la producción y representación de obras nacionales, como en la llegada de compañías líricas y dramáticas con figuras de fama mundial, siendo este arribo a nuestro país favorecido por la aparición del barco a vapor. Este auge del teatro nacional se originó durante

la Era del Guano o Prosperidad Falaz. En la década de 1870 empezaron a disminuir las obras nacionales; resurgiendo, luego, con el estallido de la guerra del Pacífico.

Por otro lado, a partir de la década de 1840, pero con más énfasis en década siguiente, la élite limeña comienza a europeizarse, distanciándose en sus gustos y hábitos de las clases populares. Este fue un proceso lento que no constituyó una separación estrictamente rígida y que se acentuó con el transcurrir de las décadas siguientes.

Espacios teatrales

Lima tuvo a inicios de la década de 1850 dos teatros: el Principal (antiguo Coliseo de Comedias) y el de la calle Espaderos, llamado Variedades (primer Variedades). Este último no duró mucho, pues cerró tempranamente sus puertas. En la década de 1860 aparecieron otros dos teatros: el Odeón y el Politeama.

El teatro de la calle Espaderos o Variedades

Moncloa lo denomina Teatro Variedades. Ubicado en la antigua calle Espaderos, fue construido en 1850 por el tenor Alejandro Tessiër y don Carlos Zuderell, para conciertos. Su construcción, que duró apenas noventa días, se realizó en la antigua caballeriza y paradero de coches que partía hacia el Callao y Chorrillos. Tenía una capacidad para 900 personas. De acuerdo con Manuel Atanasio Fuentes era un teatro pequeño y defectuoso, *por ser cuadrado, pero que, a pesar de ello, no carecía de cierta belleza por la forma de los palcos* (Fuentes, 1867, p. 443). Se inauguró con el nombre de Salón Lírico-Dramático o Sala de Artes, el 26 de septiembre de 1850. El programa del estreno fue el siguiente: escena y número de *La muta di Portici*, cavatina de *Lucrezia Borgia*, dúo de *Parisina*, escena de *El Barbero*, aria de *I due Foscari*, el *Jaleo de Jerez*, baile, romanza y dúo de la ópera anterior y un acto de *La judía*.

En 1851 empezaron a darse representaciones dramáticas, siendo la primera compañía que actuó la del actor Mateo

O`Loghlin; tomando, a partir de allí, el nombre de Teatro de Variedades. No se representaron obras nacionales. Compitió duramente con el Teatro Principal (nuevo nombre del antiguo Coliseo de Comedias, adoptado desde 1850), pero al final este se impuso. Finalmente, las compañías de ambos teatros se fusionaron; actuando, una vez unificadas, en el Teatro Principal. De esta manera, el Teatro Variedades quedó cerrado por varias temporadas (sólo abría para recibir bailes de máscaras o de fantasía). De acuerdo a Atanasio Fuentes, no fue un negocio muy lucrativo para sus propietarios y empresarios, razón por la que se vieron forzados a destruirlo completamente.

El Teatro Principal (antiguo Coliseo de Comedias)

El cambio de nombre se vinculó al proceso de modernización. Sin embargo, a pesar del cambio de nombre, el Teatro Principal siguió la tradición colonial, combinando un pobrísimo aspecto en el exterior con mucho lujo y grandes comodidades en su interior. Hasta 1872 su vestíbulo era un zaguán como cualquiera de las casas particulares de entonces. En el patio empedrado relucía un candelabro de gas.

Moncloa señala que tenía capacidad para 1457 personas; aunque el doctor Mateo Paz-Soldán, en su *Geografía del Perú* (París, 1862), indica que podía contener 2000 espectadores. Tenía tres filas de palcos, butacas, lunetas, ocultos, claraboyas y cazuela; y estaba alumbrado por 354 luces de gas. El escenario medía 19 varas de fondo y la desembocadura, 16. Poseía un archivo bastante completo (hoy perdido), rica guardarropía y abundante decorado. Las butacas y lunetas estaban forradas de terciopelo carmesí y se subía a los palcos por dos amplias escaleras de mármol.

Manuel Atanasio Fuentes señala que el teatro tenía muchos defectos en la construcción; pero que el principal y más grave de todos era que su entrada era muy angosta, pudiendo transformarse en una trampa mortal *en caso probable de terremoto o incendio a causa de la precipitación con que los concurrentes desearan ganar el patio* (Fuentes, 1866, p. 443).

Entre la década de 1850 hasta su incendio en 1883, pasaron por su escenario todas las compañías teatrales de género lírico, de zarzuela y de baile que visitaron Lima; así como concertistas y cantantes que vinieron solos. Incluso varios circos actuaron en el patio del teatro. El público limeño era aficionado al arte lírico. Estaban de moda las óperas de Giuseppe Verdi y, en 1850, se puso de moda la ópera cómica del teatro francés. Su música era simple, clara y melódica y sus argumentos tenían naturalidad; pero no faltaban el acento poético, las alusiones legendarias o históricas y los contrastes dramáticos agudos que la acercaban al teatro romántico. Durante el gobierno de José Balta, Manuel Atanasio Fuentes fue empresario del Teatro Principal, logrando que en este actuaran buenas compañías de ópera. También atrajo mucho público la zarzuela grande española, extendiéndose así la influencia de la antigua metrópoli en América. La primera zarzuela que se presentó en Lima fue *El valle de Andorra*, en octubre de 1856. La zarzuela grande tenía raigambre en el teatro clásico, pero también incorporaba tipos y ritmos populares.

Paralelamente a las representaciones de obras extranjeras, se presentaron gran cantidad de obras nacionales, especialmente dramas históricos. La mayoría fueron escritos por la generación romántica de Los Bohemios: Ricardo Palma, Arnaldo Márquez, Nicolás Corpancho, Benjamín Cisneros, Carlos Augusto Salaverry, Pedro Paz Soldán, Los Hermanos Pérez, etc.

Respecto a la administración del teatro y a sus refacciones, el proceso fue el siguiente:

En 1852, el Gobierno pasó a administrar el Teatro Principal, antes a cargo de la Beneficencia de Lima, que recibió a cambio otros inmuebles para administrarlos. En 1872, la Municipalidad de Lima pasó a administrar el Teatro Principal; arrendándolo a particulares por un tiempo determinado. Se comenzó su refacción, a cargo de la empresa Castro Osete, al elevado costo de 60.000 soles, con el fin de darle mayor lujo y estatus. La refacción terminó en 1874. El artista cubano Boudat pintó el telón de boca. Dirigió la refacción y organizó el decorado el italiano Antonio Lombardi.

Se "inauguró" el 7 de julio de 1874 con la presencia del presidente Manuel Pardo, quien se había mostrado muy interesado en la refacción. Esta refacción era parte de la modernización urbana promovida por el primer civilismo. La mirada cosmopolita del civilismo le permitió a la élite tener un símbolo de estatus, al estilo de las metrópolis europeas que contaban con grandes y modernos teatros. En la inauguración actuó una compañía de ópera italiana que presentó grandes figuras, entre las que destacaban Carlota Carrozi-Suchi y María Méinenber. En aquel momento era el teatro más importante y lujoso de Lima. En estos años devino en un teatro para las clases altas y medias; aunque las clases populares también podían asistir a través de la mosqueta.



Abelardo Gamarra, El Tunante, fue un periodista y dramaturgo de éxito entre los años posteriores a la guerra del Pacífico e inicios del siglo XX.

El Teatro Politeama

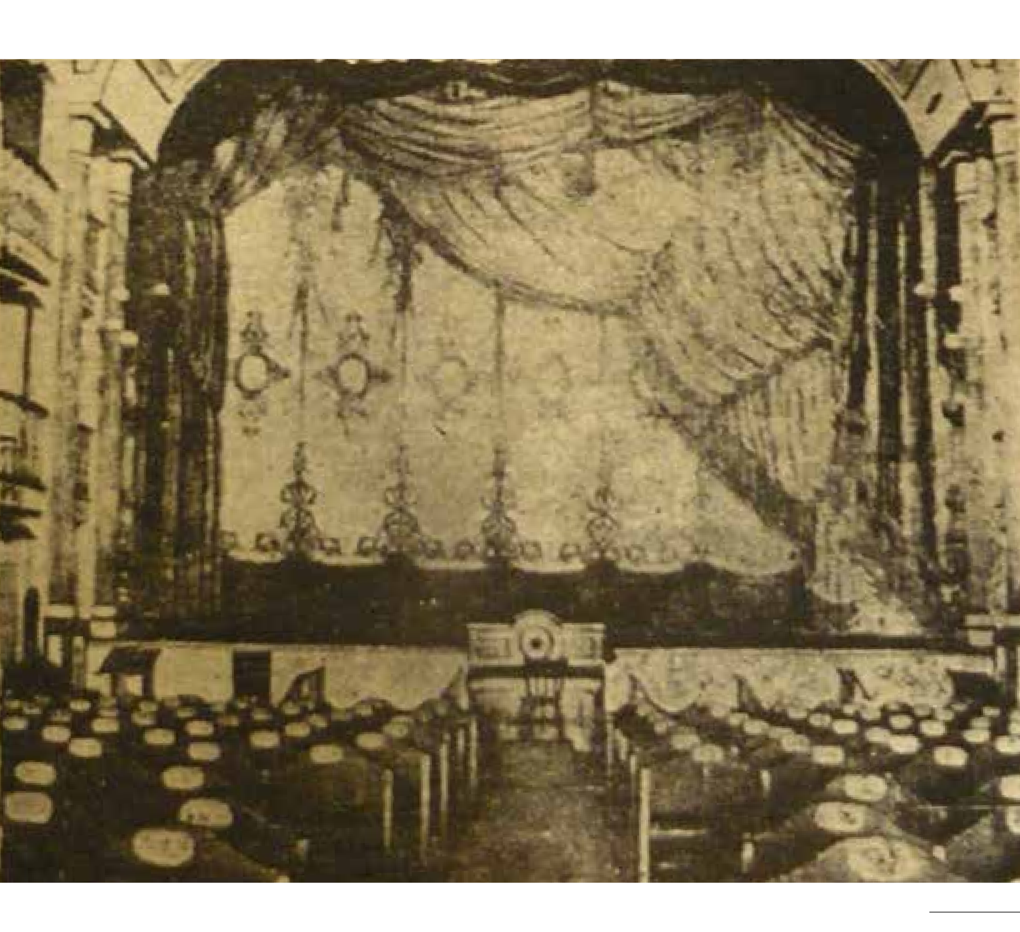
Se situaba en la calle del Sauce, en el sitio que había ocupado un antiguo circo. Fue construido por Ángel Nicoletti. Tenía una capacidad para 1200 personas y estaba destinado a las representaciones de ópera. Se inauguró el 17 de setiembre de 1878, con la obra *Il Trovatore*, puesta en escena por la compañía de ópera Ugolini. Su construcción y decorado respondían, como en el caso del Teatro Principal, a crear salas modernas al estilo de las capitales europeas.

Si bien la creación de estos teatros respondió a la necesidad de seguir el modelo europeo de los grandes teatros, es claro que esto fue posible porque existían consumidores de esta actividad cultural. Esto se demuestra en los llenos totales que tuvieron las inauguraciones del renovado Teatro Principal (1874) y del Politeama (1878), en los que se contó con la presencia de los propios jefes de Estado.

El Politeama fue clausurado en 1903, por orden de la Municipalidad de Lima, al hallarse el techo en mal estado. Finalmente, fue destruido por un incendio en 1911.

El Teatro Odeón (antecedente del Olimpo)

Fue levantado por el escritor José Arnaldo Márquez en la finca conocida con el nombre de la Casa Otayza, en la calle Capón (hoy Barrio Chino). Tenía capacidad para 1300 personas. Fue inaugurado en mayo de 1872 con la obra *Los dos sargentos*, puesta en escena por la compañía italiana del actor trágico Ernesto Rossi. Sin embargo, su ubicación en la calle Capón, cerca del mercado, en el centro del Barrio Chino, provocó que el “público culto” de Lima se alejara, afectando a Márquez, dueño del teatro. Por ello, al cabo de algunos años, fue alquilado a la colonia china para espectáculos teatrales chinos. Tras la guerra del Pacífico, este teatro se mudó a la calle Concha para retomar el objetivo original con el que fue inaugurado. Al mudarse, pasó a llamarse Olimpo.



Fotografía del Teatro Olimpo, inaugurado en 1886.

Reglamentos teatrales de los años 1849 y 1863

El Reglamento de Teatros de 1849

Este reglamento fue expresión del proyecto modernizador, del fortalecimiento del Estado y de la estabilidad política del país. Se caracterizó por resaltar la presencia y el control estatal, el centralismo limeño, el proteccionismo económico, el fomento del teatro "culto", la defensa del catolicismo, una mayor organización, una actitud nacionalista y la defensa del orden establecido.

La modernización del teatro se expresó de diversas maneras. Una de estas fue el fomento de los espectáculos "cultos", desterrando aquellos que se consideraba "incivilizados". El artículo 45 buscaba evitar *que se pervierta el gusto o se hastíe a los espectadores con piezas indignas de un pueblo civilizado (El Peruano*, 1 de febrero de 1849). El drama y la ópera encajaban como géneros civilizados. El nacionalismo se manifestaba en la siguiente disposición: *Las piezas escritas en el país serán antepuestas a las extranjeras para su representación (El Peruano*, 1 de febrero de 1849). Con dicha disposición se buscaba apoyar las piezas nacionales y, además, que las compañías teatrales compuestas por extranjeros representasen también obras peruanas. El reglamento, asimismo, amparó los derechos de los autores nacionales. Se establecieron cuatro premios anuales para galardonar a los autores locales, según la calificación de la Junta de Censura de la capital; conformándose con las obras elegidas una galería dramática nacional. Esto motivó la organización de concursos durante las Fiestas Patrias de fines de la década de 1840 e inicios de la década de 1850. El artículo 51 decía: *Aquellos actores, cuyas obras formasen parte de la galería dramática nacional, y que, por su distinguible mérito, contribuyan a su crédito y esplendor, tendrán en los teatros billetes gratuitos de entrada y luneta (El Peruano*, 1 de febrero de 1849).

El Estado expresaba así su voluntad de incentivar a los autores nacionales. Una junta directiva, compuesta de tres personas nombradas por el Gobierno, se encargó del régimen exterior e interno de los teatros, teniendo el poder para tratar con los empresarios y servir de árbitro en las diferencias que estos tuvieran

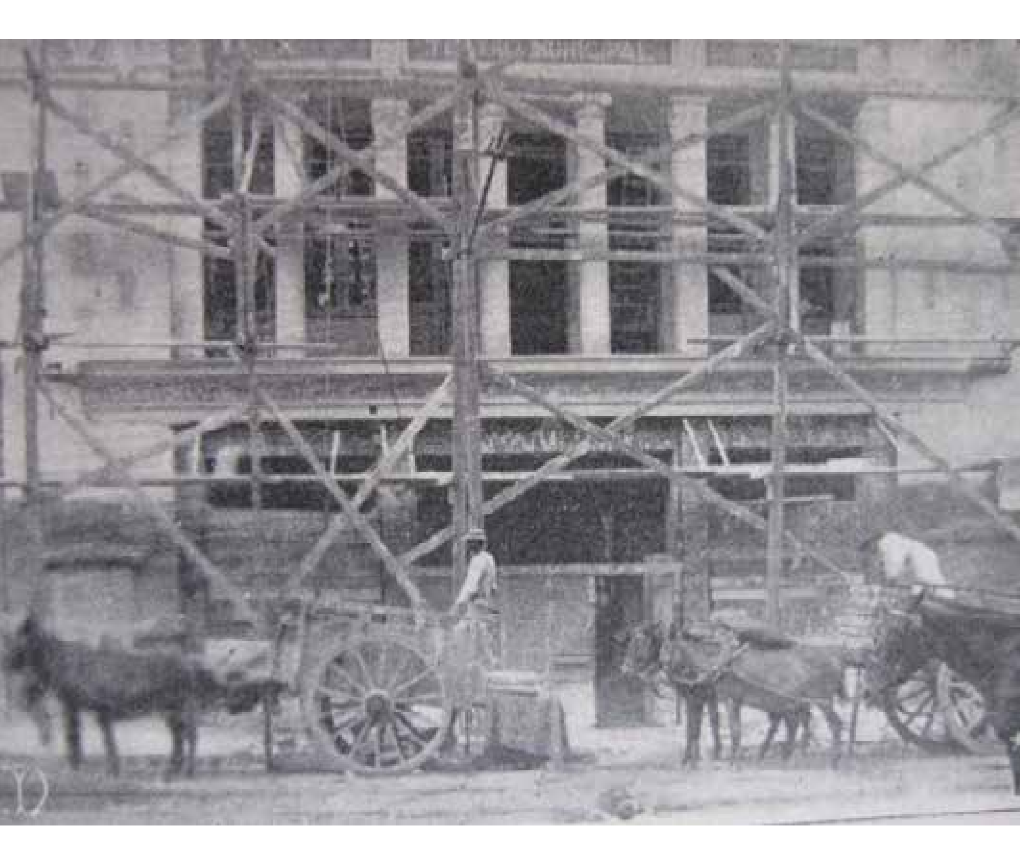
con los artistas. Basadre señala que el reglamento dedicó un título especial a una caja de ahorros, inválidos y jubilados, cuyo objetivo era el de asegurar una pensión a los artistas líricos o dramáticos que, siempre que hubiesen servido en un teatro de Lima por cinco años, fueran ancianos o estuvieran enfermos y sin recursos.

El Estado buscó también defender los intereses del público, vigilando los precios de las localidades y los abonos. Este reglamento, a pesar de la censura, era más liberal que conservador, pues daba muchas concesiones a la opinión del público. Además, si bien en la teoría había una censura, en la práctica los gobiernos fueron muy tolerantes con los dramas nacionales y sus filtraciones políticas, al igual que con las comedias.

El Reglamento de Teatros de 1863

Fue el reglamento que más duración tuvo (hasta 1898). Fue publicado en *El Peruano*, el 20 de mayo, tres días después del fallecimiento del presidente Miguel de San Román, estando el gobierno temporalmente en manos del vicepresidente Diez Canseco. El reglamento se presentaba como necesario para proteger la moral del pueblo: *[conviene] ahora más que nunca que los espectáculos públicos estén sujetos a los más estrechos límites para impedir que la licencia vicie la educación del pueblo (El Peruano*, 20 de mayo de 1863).

El reglamento de 1863 dejó de priorizar y apoyar al elemento nacional. Las piezas nacionales no fueron antepuestas a las extranjeras, ni se apoyó a los dramaturgos nacionales. ¿Por qué? Quizás se impuso finalmente el libre mercado en el negocio teatral, pues las piezas nacionales no eran tan rentables o "comerciales" como los éxitos extranjeros; tal vez, al ver el Estado como aparecían los primeros síntomas de la crisis y como se avecinaban los problemas con España, ya no pudo invertir en el teatro nacional, abandonándolo al libre mercado, en beneficio de los empresarios. También se pudo tratar de un ajuste o exigencia al proyecto de modernización extranjerizante que privilegiaba lo foráneo como 'culto' sobre lo nacional. Lo cierto es que desde que apareció este reglamento, empezó el declive del teatro nacional en términos cuantitativos y, con ello, el del repertorio de los dramas históricos.



Fotografía de una revista de época que captura un momento de la construcción del Teatro Municipal. En la imagen se aprecia a los jornaleros junto a unos coches de caballos y a los andamios de la construcción.

Repertorio nacional y dramaturgos claves

Durante el auge guanero (desde fines de la década de 1840 hasta la década de 1860), en el teatro nacional predominó el drama histórico y patriótico. La explicación de ello podría encontrarse en el clima de estabilidad política, prosperidad material y en cierta atmósfera nacionalista que se vivió en esta época, en la que también parte de la élite buscó dar a la nación una identidad histórica. También podríamos mencionar el interés de los jefes de Estado, pues tanto Castilla como sus sucesores apoyaron a los jóvenes dramaturgos. Los estrenos de dramas históricos y patrióticos en el Teatro Principal se sucedieron hasta 1862. Luego, hay un corte; y la tendencia empezó a bajar, coincidiendo con el fin de la Prosperidad Falaz.

¿Por qué sucedió esta caída del teatro nacional y del drama histórico y patriótico en particular? Las explicaciones son diversas. Podemos señalar el contexto económico del país, coyunturas particulares en la vida de los dramaturgos, el Reglamento de Teatros de 1863 y la acentuación de la tendencia cosmopolita y extranjerizante del público de Lima. En el caso del contexto económico, se evidenciaron los primeros síntomas de la crisis económica tras la guerra con España; que marcaría, a su vez, el declive del "boom guanero". Este declive marcó todo el periodo y se agravó con la crisis mundial del capitalismo en 1873. Si bien se mantuvo el ideal del progreso, no hubo estímulos para la producción nacional. Los presidentes de este periodo, sobre todo el civilista Manuel Pardo, se mantuvieron distantes de los dramaturgos; a diferencia de Castilla, Echenique y San Román, quienes tuvieron vínculos con ellos y les brindaron su apoyo. Por otro lado, es muy posible que los empresarios, que en aquel tiempo tenían más libertad de acción gracias al reglamento de 1863, debido a la crisis económica no se arriesgaran a poner en escena piezas nacionales que no eran del gusto de los actores, en su mayoría extranjeros; teniendo, además, mayores posibilidades de éxito con las piezas extranjeras que con las nacionales. Esta situación duró hasta el estallido de la guerra, en 1879, momento en el que se da un "boom" del teatro nacional, aunque de carácter efímero.

Veamos a continuación a los dramaturgos más conocidos de la época y a sus obras principales:

Carlos Augusto Salaverry (1830-1891)

Conocido y halagado en su tiempo, en la actualidad es principalmente recordado como poeta. Entre 1850 y 1879 destacó con *La conquista del Perú* o *Atahualpa,* una de sus obras más exitosas. Drama en cuatro actos y escrito en verso, se terminó en 1858 y se editó en 1860. Fue la segunda obra nacional que abordó el tema de la conquista; siendo la primera la del chileno Manuel Concha, representada en Lima en 1828 y de notoria influencia en la visión de Salaverry. En ambas se limpiaba la imagen de Pizarro, desvinculándolo de las atrocidades cometidas y de la muerte de Atahualpa y dejando en claro que España y su rey no tuvieron relación con los excesos de la Conquista, ya que estos hechos no representaban los valores españoles.



Daguerrotipo del siglo XIX que muestra una de las poquísimas imágenes que se conservan de Carolina Freyre de Jaimes. Freyre fue la primera mujer en incursionar en la escritura de obras dramáticas, obteniendo un éxito inmediato. Su caso evidencia que, cuando se les permitió, las mujeres podían ser grandes creadoras como sus pares masculinos.

Isidro Mariano Pérez (1832-1880)

Es un dramaturgo casi desconocido en la actualidad. Durante este periodo produjo y representó gran cantidad de dramas, llegando incluso a ser, en un momento, empresario del Teatro Principal. Isidro Pérez fue muy activo, pero su producción y nombre no han trascendido. No creemos que se deba a que su producción fue “mediana”, como lo fue, en efecto la producción dramática romántica de aquella época, sino a los celos, las envidias y las rivalidades. A finales de la década de 1950 e inicios de la década de 1960, sus piezas competían o se intercalaban en el teatro con las de Salaverry, cosechando grandes aplausos, aunque también críticas; en un contexto en el que Ricardo Palma se había retirado del teatro, al sentir que no tenía talento como dramaturgo. No existen referencias de una cercanía con Salaverry o con Palma. Isidro Pérez destacó, sobre todo, por una obra - desconocida en la actualidad - que causó cierta polémica: *La guerrera peruana*, representada en 1860, en la celebración de la batalla de Ayacucho. La obra apuesta abiertamente por la idea de una nación mestiza, como ningún otro drama histórico de esos años; no obstante, no es una obra muy preocupada por ceñirse a lo histórico. A diferencia de *Atahualpa* de Salaverry, en *La guerrera peruana* no se exaltan las virtudes de los españoles; sino todo lo contrario. Por ello, Isidro Pérez fue atacado anónimamente en un periódico.

Al momento del estreno de *La guerrera peruana* en 1860, Isidro Pérez era periodista y cofundador de un liceo en Lima junto con su hermano Mariano Pérez, también autor dramático. Ya era un dramaturgo reconocido, según los diarios de la época; había estrenado y publicado en Lima obras dramáticas como *Manco II*, que obtuvo numerosos aplausos; *El corazón de una limeña; El puñal de Bayaceto; El Cosaco del Don y Julia*; entre otras. Nos hubiera gustado incluir también una imagen de Isidro Pérez, pero esto no ha sido posible.

Carolina Freyre de Jaimes (1844-1914)

Fue la tacneña Carolina Freyre de Jaimes la primera mujer exitosa que incursionó en la dramaturgia en el Perú. El 17 de febrero de 1877,

estrenó exitosamente su obra histórica *Pizarro*, con gran respuesta del público, de la prensa e incluso del presidente de la República:

> La función de anoche en el Principal fue exclusivamente consagrada a honrar el talento literario de la autora de "Pizarro". Muy pocas eran las localidades del coliseo que se veían desocupadas. Nuestra sociedad había querido acudir a testimoniar su admiración a la señora Freyre de James. S.E. el presidente de la República y su esposa asistieron al espectáculo (El Comercio, 18 de febrero de 1877).

En julio de 1878, el presidente (militar) Prado organizó el primer concurso nacional dramático, ofreciéndose como premios la impresión de la obra ganadora y su puesta en escena durante las Fiestas Patrias. Ganó el drama patriótico *María de Bellido* de Carolina Freyre, siendo impreso por el Estado el 10 de julio de 1878; sin embargo, por razones que ignoramos, no se puso en escena ese año, llevándose a las tablas recién al año siguiente, en medio del contexto bélico contra Chile, el 26 de abril de 1879. Aquel concurso, a pesar de sus limitaciones, expresó la voluntad del nuevo gobierno de Prado de fomentar el civismo y la producción de obras peruanas, lo que efectivamente ocurrió durante el primer año del conflicto.

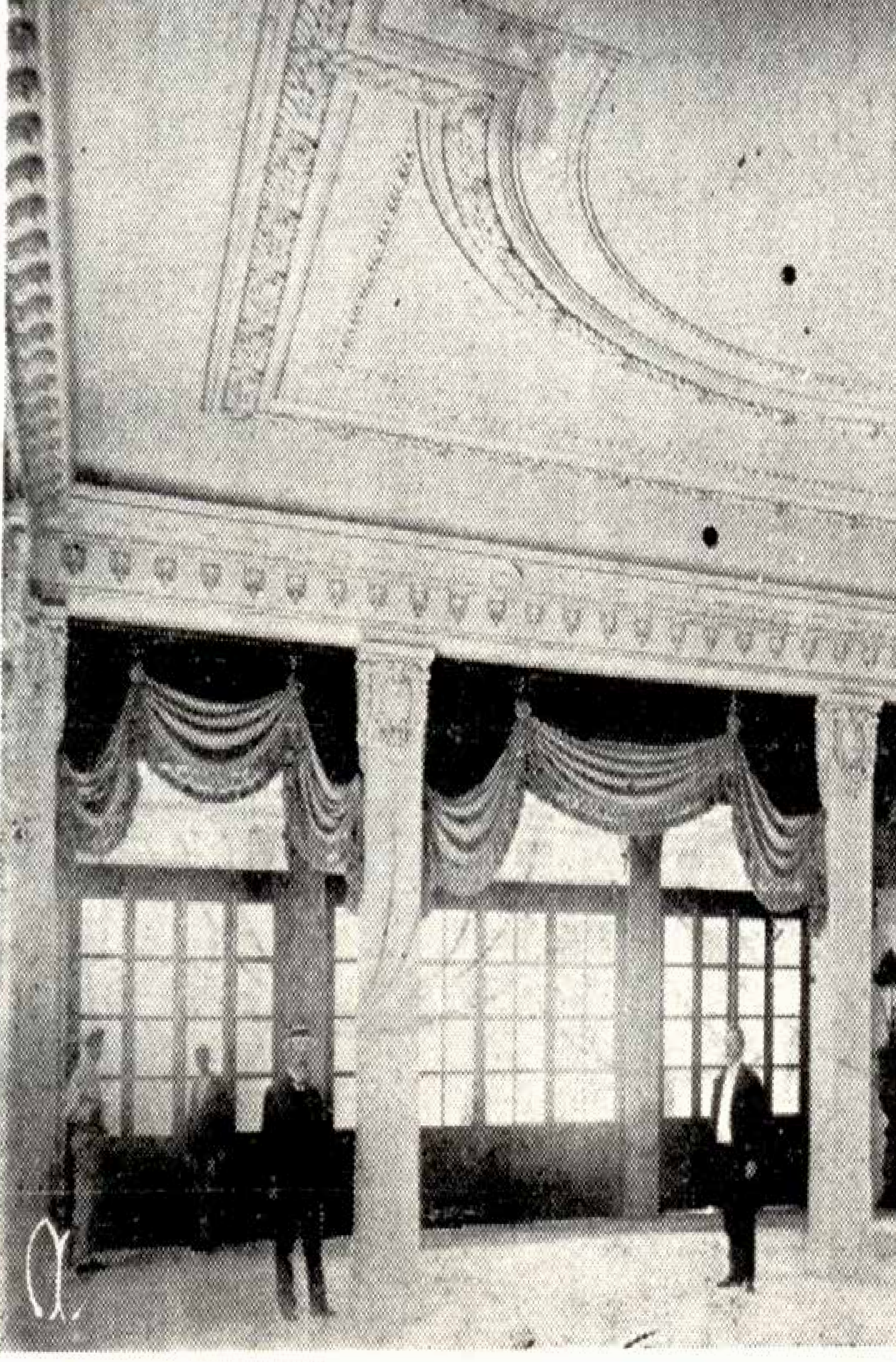
El estreno de la ópera Atahualpa (1877)

Si bien no es un drama nacional, es considerada la primera ópera con tema nacional representada en el Perú republicano. Es un drama lírico en 4 actos, con libreto de Antonio Ghislanzoni (1824-1893) y música de Carlo Pasta (1817-1898). El libretista Antonio Ghislanzoni es estimado como uno de los mejores del siglo XIX; célebre por ser el autor de los libretos de *Aída* y de la segunda versión de *La Forza del destino* de Verdi. El compositor de la obra, el italiano Carlo Enrico Pasta, fue admirador del Perú desde la primera vez que llegó exiliado a Lima, durante el periodo del auge guanero, en 1855.

La trama se desarrolla entre 1532 y 1533, en Cajamarca y sus alrededores. El texto termina con extractos del Himno Nacional

de 1822, compuesto por el maestro Bernardo Alzedo, reforzando el ambiente patriótico y nacionalista que se le quiso dar, a pesar de haber sido compuesta y escrita por extranjeros.

Esta ópera se había representado por primera vez en Italia, el 23 de noviembre de 1875, en el teatro Paganini de Génova. En Lima, se presentó el 11 de enero de 1877, fecha inadecuada, pues la costumbre de los sectores altos que eran asiduos a la ópera era ir a los balnearios por esas fechas. Sin embargo, la respuesta del público, para los parámetros del periodo, fue buena, aunque no tuvo una concurrencia masiva. *Atahualpa* llegó a diez representaciones, con una aceptable cantidad de público. No siguió en escena debido a que el compositor Carlo Pasta partió a Italia. La prensa la consideró la primera ópera nacional. Cosechó halagos, pero también hubo críticas con respecto a la falta de fidelidad histórica, al vestuario y a la apariencia y el color de los actores respecto a los habitantes del Tahuantinsuyo. En general, la crítica fue por presentar la ópera "a la europea". No obstante, pese a los errores históricos y a "europeizar" la representación de una ópera con una temática histórica, se incluyó un elemento muy autóctono: el yaraví (Rengifo, 2018, p. 177). Los yaravíes, sin embargo, fueron mirados con extrañeza y menosprecio por el público limeño, de acuerdo con el testimonio de Abelardo Gamarra, El Tunante, para quien *Ya el maestro Pasta en su ópera "Atahualpa", había llevado el "Yaraví", al teatro, pero todavía era mirado con desdén y hasta con menosprecio por la "sociedad culta" (El Mundial,* 1921). El escritor costumbrista también menciona que el yaraví se abrió paso en los salones de Lima "gracias" a la labor de la escritora argentina Juana Manuela Gorriti.



CAPÍTULO IV

DE LA GUERRA DEL PACÍFICO AL SEGUNDO GOBIERNO DE NICOLÁS DE PIÉROLA (1879-1899)

La guerra del Pacífico (1879-1883): teatro y sociedad

Durante todo el conflicto, el Teatro Politeama y el Teatro Principal (hasta su incendio en marzo de 1883) combinaron sus funciones; el primero estuvo sobre todo destinado a las funciones líricas. Este periodo lo hemos dividido en dos partes: la primera, de la euforia patriótica al crepúsculo de la ilusión guerrera (1879 -1880) ; y, la segunda, referida a la actividad teatral durante la ocupación chilena.

De la euforia patriótica al crepúsculo de la ilusión guerrera (1879-1880)

El estallido del conflicto, ocurrido el 5 de abril de 1879, provocó una euforia patriótica en la población de Lima que confiaba en el triunfo; creándose una atmósfera nacionalista de corte belicista, común sobre todo entre las clases medias y altas limeñas.

Al día siguiente de declarada la guerra, el 6 de abril, se presentó una obra en el Teatro Principal. La función abrió con los artistas de la compañía de zarzuelas entonando los himnos del Perú y de Bolivia. El evento se desarrolló en un ambiente de euforia:

> El público empezó a pedir a grandes voces que tomara la palabra el señor Ministro de Bolivia que se encontraba en el Palco Municipal. Éste tomó la palabra e inútil, es decir, que arrancó estrepitosos aplausos. El público pidió a nuestro laureado e inspirado poeta Carlos Augusto

> Salaverry, el cual, desde un palco de primera fila, improvisó dos magníficas octavas reales que hicieron estremecer al público de entusiasmo (*El Nacional*, 7 de abril de 1879).

Ante la declaratoria de guerra, ninguna compañía, actor extranjero o empresario canceló sus contratos o salió del país. El empresario del Politeama contrató a la compañía de ópera italiana Rebagliati. Los empresarios no percibían riesgos, pues estaban convencidos de la victoria peruana. Muchos actores extranjeros tomaron posturas en favor del Perú, como la italiana Luisa Marcheti, quien se disponía a abandonar el país; pero decidió quedarse en Lima durante las fiestas que *tendrían lugar para celebrar los triunfos peruanos y apoyar las funciones para recaudar fondos de guerra (El Nacional*, 6 de abril de 1879).

El Estado, reconociendo la función educativa del teatro, se empeñó en usarlo como un medio para fomentar el nacionalismo y el patriotismo bélico entre la población; así como también para recaudar fondos para la guerra. Esto sucedió sobre todo con el Teatro Principal, administrado por la Municipalidad de Lima, a pesar de estar arrendado a un particular.

Todas las funciones estaban relacionadas con la guerra y servían para reunir fondos en honor a un cuerpo armado, a un personaje político o militar, o a una fecha cívica. Cada función lograba un lleno total, pues tanto la alta sociedad como los sectores medios, en este contexto patriótico, se esforzaban por exhibirse, compartiendo hábitos culturales comunes. Por obligación patriótica y diversión, hubo asistencia masiva, lo que significó un negocio redondo para los empresarios; pues sólo una parte de las ganancias eran destinadas para las necesidades bélicas. El interés por atraer a todos los sectores sociales fomentó la rebaja de precios de las funciones y, con ello, la asistencia de los sectores populares. Así, la guerra "democratizó" las funciones teatrales, que llegaron a atraer a un amplio sector de la sociedad, estimulado por los mensajes patrióticos (Rengifo, 2011).

Una de las repercusiones más importantes que trajo la guerra fue el impulso nunca antes visto del mercado teatral nacional, generándose un "boom" que en términos cualitativos sorprendió

incluso a los mismos cronistas de espectáculos: *¡Parece imposible que el teatro se haya trasformado de repente en una especie de santuario del arte y de las letras nacionales!* (*El Comercio*, 8 de julio de 1879). Recordemos que el teatro nacional disminuyó en la década de 1870; sin embargo, la guerra (al menos en sus inicios) lo dotó de una vitalidad que duró hasta la muerte de Grau (octubre de 1879). Esta vitalidad del teatro nacional estuvo estrechamente relacionada con esa atmosfera de entusiasmo patriótico que disminuyó tras la derrota en el combate de Angamos.

Así, durante los primeros meses de la guerra, el mercado teatral demandó un repertorio local. Si antes de la guerra los empresarios evitaban las obras peruanas, por considerarlas no rentables; con la atmósfera belicista, el apoyo del Estado y la demanda del público por obras peruanas, se impuso un breve periodo de auge del teatro nacional. Las obras contaban con la benevolencia del público y de la crítica (tan despiadada anteriormente con el repertorio local); más aún si se trataba de obras patrióticas que eran aplaudidas entusiastamente. Por ello, no existieron críticas de la prensa sobre la calidad de las obras. La atmósfera optimista que se vivía permitió este 'boom' del teatro nacional; ya que este, como cualquier otro espectáculo, obedecía a las leyes del mercado.

Basándonos en lo informado por la prensa limeña, identificamos 24 obras teatrales nacionales o de temática nacional representadas desde el estallido de la guerra hasta finales de setiembre de 1879. Es probable que el número de obras representadas durante este periodo sea mayor al que hemos identificado; pero incluso si esto fuese así no se invalidarían las tendencias encontradas. El repertorio extranjero no se ha incluido.

Obras peruanas durante los meses de entusiasmo patriótico		
Obra	**Género**	**Autor**
El bombardeo de Pisagua	Drama patriótico de guerra (vinculado a la guerra del Pacifico)	Carlos Augusto Salaverry
La guerra de Chile	Drama patriótico de guerra	Isidro Mariano Pérez, Chabod
El pueblo y el tirano	Histórico (ambientado en el pasado)	Carlos Augusto Salaverry
Los funerales de Atahualpa	Histórico	Isidro Mariano Pérez, Chabod
Ña Catita	Comedia costumbrista	Manuel Ascencio Segura
Lances de Amancaes	Comedia costumbrista	Manuel Ascencio Segura
La zamacueca (¿La moza mala?)	Comedia costumbrista	Manuel Ascencio Segura
La industria y el poder	Drama social (crítica social)	Trinidad Manuel Pérez
Francisco Pizarro	Histórico	¿Isidro M. Pérez, Chabod? ¿Carolina Freire?

Un hijo del celeste imperio	Comedia	Napoleón Ramírez
Escenas del carnaval de Lima	Comedia costumbrista	Abelardo Gamarra, El Tunante
Ocurrencias de un policía	Comedia costumbrista	Asciclo Villarán
Todo por la patria	Drama patriótico de guerra	Lorenzo Fraguela
San Martín	Histórico	Isidro Mariano Pérez
María de Bellido	Histórico	Carolina Freyre de Jaimes
Gigante	Drama (¿patriótico de guerra ?)	Carlos Augusto Salaverry
Más vale ensalada que hambre	Comedia costumbrista	Napoleón Ramírez
Blanca da Silva	Histórico	Carolina Freyre de Jaimes
Las cinco esquinas	Comedia costumbrista	No se sabe
Mentiras y candideces	Comedia	Aureliano Villarán
El honor peruano	Drama (¿patriótico de guerra?)	Carlos Augusto Salaverry
Los apuros de un chileno	Drama patriótico de guerra	Acisclo Villarán

El Dios papel	Drama social	Isidro Mariano Pérez, Chabot
Morir por la patria	Drama patriótico de guerra	Julio Lucas

Síntesis	
Drama histórico	6
Drama patriótico de guerra	5
Comedia	9
Drama social	2
Otros / Sin seguridad en el tipo de tema	2

Notamos la predominancia del drama romántico, presente a través del drama histórico y del drama "patriótico de guerra". El contexto inicial de la guerra favoreció el regreso del teatro romántico que se impuso a la comedia costumbrista y al drama social. Destacaron tres autores: Salaverry, quien había vuelto al Perú en 1878; el prolífico Isidro Mariano Pérez, quien fue por un tiempo empresario del Teatro Principal; y Carolina Freyre, que gozaba de gran reconocimiento.

Sin embargo, la pérdida del Huáscar y la muerte de Grau en el combate de Angamos, acabaron con el entusiasmo social y, con ello, con el "boom del teatro nacional". Ante estos hechos, los limeños tomaron conciencia de la gravedad de la situación, atenuándose el fervor patriótico y el triunfalismo inicial. Hubo, por consiguiente, un cese inmediato en la representación de obras

peruanas. Luego, durante el gobierno de Piérola y con el avance chileno, se representaría una que otra pieza nacional (Rengifo, 2012). El repertorio nacional casi desapareció, sobre todo el drama (el drama histórico desapareció). Entre fines de 1879 y 1880 solo hubo cinco obras: cuatro de autores nacionales y una de un autor extranjero, pero con temática nacional:

Repertorio nacional representado entre octubre de 1879 y diciembre de 1880		
Obra	**Género**	**Autor**
Un desengaño y un perro	Comedia o "juguete cómico"	Napoleón Ramírez
Ña catita	Comedia	Manuel Ascencio Segura
La máscara moral (inspirada en la original francesa)	Comedia	Carlos Augusto Salaverry
¡Venganza!	Drama patriótico de guerra	Manuel Bedoya (Juan de la Vega)
¡Muerto en vida!	Drama patriótico de guerra	Eloy Perillán Buxó (español)

Durante el resto del conflicto los empresarios evitaron presentar obras peruanas con temas patrióticos o históricos, pues pensaron que estas ya no tendrían éxito. ¿Qué entusiasmo podría generar un drama patriótico y los hechos del pasado ante un futuro oscuro? La ocupación chilena terminó por sepultar cualquier posibilidad de representación de dramas históricos

y patrióticos de guerra. De esta manera, concluyó la época de esplendor teatral que Lima tuvo desde la Era del Guano.

La actividad teatral durante la ocupación chilena (1881-1883)

A inicios de 1881 se produce la ocupación de Lima por los chilenos. Durante la ocupación chilena estuvieron activos el Teatro Politeama y el Teatro Principal, operando este último hasta su incendio, acaecido en marzo de 1883.

La ocupación afectó a la sociedad teatral. Los chilenos despojaron de la dirección del Teatro Principal al empresario Luis Bernales, a quien la Municipalidad de Lima le había dado este teatro en remate. Con ello, se buscaba reorientar las funciones del teatro. En un inicio, se usó para obtener fondos de guerra, tal como lo habían hecho las autoridades peruanas; y, luego, para ayudar a los heridos de ambos países. En julio de 1881, el intendente de Lima, Valdivieso, dispuso que el dinero recaudado de todas las funciones del segundo domingo de cada mes se diera a beneficio de una institución de caridad. Sería el único arriendo establecido que pagaría la compañía que trabajó allí. Debido a la inseguridad reinante en las calles, los chilenos dispusieron que los horarios de las funciones comenzaran a las 7:30 de la noche y ya no a las 8:30 de la noche.

En lo que respecta al público que asistía al teatro, la situación no cambió con respecto a 1880. La tendencia fue el retiro de las clases altas como público dominante y la mayor presencia de los sectores medios y populares. Si la clase alta ya había disminuido su asistencia al teatro durante el año crítico de 1880, durante la ocupación limeña esta tendencia se acentuó; debido al luto y la reclusión que guardó este sector social durante la ocupación.

Sorprendentemente, la actividad teatral disminuyó, pero no se paralizó. Diversas compañías extranjeras arribaron a Lima, probablemente contratadas por las autoridades chilenas (los oficiales de sectores medios y altos del ejército chileno gustaban del teatro). Posiblemente, los chilenos fomentaron la actividad teatral como un medio para la distracción propia y

de los limeños, buscando así mitigar las situaciones de tensión surgidas durante la ocupación. Incluso la banda del ejército chileno amenizaba las funciones.

En junio de 1881, llegó de Guayaquil una compañía española de zarzuelas completa, profesional y exitosa; que, a pesar de las críticas iniciales, llenó los teatros y actuó hasta 1883, siempre bajo la ocupación chilena. Sus éxitos más grandes fueron las zarzuelas cómicas *La gallinita ciega* y *La Marsellesa,* ambas del compositor murciano Manuel Fernández y con el libreto de Miguel Ramos, de antiguo éxito en Madrid, en 1873 y 1876. También tuvo éxito la zarzuela *Las campanas de Carrión*, adaptación de Luis Mariano de Larra. Entre 1881 y 1883 trabajaron las compañías de Marta Val, dedicada a las operetas, y la de Enrique Sánchez y Serrano, dedicada a las zarzuelas; asimismo, desde 1882, estuvo activa la compañía italiana de Adelaida Tessero (especializada en el género dramático). Estas compañías tuvieron funciones a teatro lleno y cosecharon elogios de la prensa de espectáculos. El repertorio predominante en este periodo fue el lírico: ópera, romanzas, opereta francesa o bufa y zarzuela española. Respecto al repertorio nacional, este colapsó; siendo una excepción *La Moza Mala* de Segura, presentada otra vez en el Teatro Principal, en setiembre de 1881, en una función hecha por aficionados que actuaban en el Teatro del Callao, pero sin relación con la empresa.

El 15 de marzo de 1883 un incendió devoró el Teatro Principal, después que la compañía Serrano cantara la zarzuela *La Marsellesa*, a beneficio del barítono don Carlos Morel. La versión oficial señala como causa un accidente; no obstante, Moncloa desliza sarcásticamente sus dudas: *El origen del incendio se atribuyó al descuido de dos granujas que se habían ocultado en el escenario; pero, si sólo se debió á ese descuido ó fue obra de mano Criminal...chi lo sá?* (Moncloa, 1905, p. 49).



El empresario teatral Manuel Forero.

El teatro en Lima a inicios de la posguerra (1883-1885)

Este período comprende el gobierno del general Miguel Iglesias hasta su derrota en la guerra civil. Fueron años de fragilidad e inestabilidad política y de difícil situación económica.

Teatro y sociedad

El 20 de octubre de 1883 se puso fin de manera formal a la guerra con el Tratado de Ancón, firmado por el general Miguel Iglesias y el Gobierno de Chile. El 23 de octubre, Patricio Lynch, jefe de las fuerzas chilenas de la ocupación, retiró sus tropas de Lima, trasladándolas fuera de la urbe. ¿Cuál fue la situación de la sociedad teatral? El día que Iglesias entró a Lima, instalándose como presidente impuesto por los chilenos, el teatro fue puesto a su servicio; siendo anunciada una función en su honor en el primer número de *El Comercio*:

> El Politeama abrirá sus puertas el próximo domingo. Se ha preparado para celebrar la llegada del general Iglesias a la capital, una función lírico-dramática, que atraerá indudablemente numerosa concurrencia. Después del Himno Nacional, cuyas estrofas serán cantadas por la señora Allú y otras artistas, se declamarán algunas alocuciones patrióticas. En la segunda parte de la función, se pondrá en escena una alegoría nacional titulada "La Paz"; en la tercera cantará algunas canciones andaluzas la señora Allú, y terminará el espectáculo con la pieza en un acto "Haciendo la oposición" (El Comercio, 25 de octubre de 1883).

Las piezas anunciadas eran apropiadas para la coyuntura política. *La Paz* es una alegoría dramática que, dado el título, posiblemente se refiera a la necesidad del Perú de lograr la paz externa e interna. Esta obra ya había sido presentada con éxito en Trujillo, donde Iglesias estableció su gobierno al asumir el mando de los departamentos del norte, mientras se buscaba la paz con los chilenos. No es, pues, de extrañar el éxito de dicha obra en Trujillo. También era adecuada a la coyuntura la

obra *Haciendo la oposición*, al parecer, una sátira simbólica para quienes se oponían al gobierno de Iglesias y a la paz con Chile. Las obras fueron representadas por la compañía Allú. Con ellas se reanudó la actividad teatral en Lima.

Si bien disminuyó la actividad teatral en comparación con los tiempos de la ocupación de Lima, esta no desapareció; aunque pasó momentos críticos a inicios de la posguerra. Las funciones no eran seguidas y los teatros a veces no abrían por un tiempo ante la falta de arriendo. Los empresarios no querían arriesgar en un negocio que no ofrecía mucha garantía de ganancias y, además, no lograban llegar a acuerdos económicos con los artistas. Hubo casos en los que las funciones llegaron a suspenderse por falta de público, por la enfermedad de los actores principales o por la falta de ensayos. La debilidad de estos años tiene su explicación en varios factores: el incendio del Teatro Principal, que privó a Lima y a las compañías de uno de los mejores teatros; la inestabilidad política y económica; y la falta de arriendos motivada por las escasas ganancias de empresarios y compañías; pasando estas últimas muchas penurias y, a la larga, disolviéndose. Respecto a los teatros, solo funcionaron dos de manera oficial: El Águila y el Politeama.



Dos vistas del Teatro Forero en 1920: una del presidente
Augusto B. Leguía durante la bendición del teatro y otra del aspecto
de la gran sala el día del estreno de la Compañía de Ópera Bracale.

Espacios teatrales: El Águila y Politeama

El teatro El Águila

Ubicado en el Portal de Escribanos, en el Centro de Lima, fue hecho y pintado por el señor Henry Michael, siendo catalogado por Moncloa de "teatrito". Funcionó básicamente como *Café-Chantant* y tuvo una corta existencia (1883-1884). Contaba con un cuadro de artistas franceses que mezclaban cantos, ópera bufa, romanzas, extractos de ópera y bailes "cancanescos" para "público masculino" (Moncloa, 1907, p. 12). Al parecer, los precios eran accesibles, atrayendo a un público heterogéneo y estable. Probablemente, surgió de manera rápida tras el vacío dejado por el incendio del Teatro Principal ocurrido en 1883. Actuaron aquí también antiguos elementos artísticos lírico-dramáticos como Ramona Allú, Ernesta Sdarba, Chéri Labrocaire y Marta Val, quienes intercalaban actuaciones en el Politeama. Parece que en ambos teatros, pese a la angustiosa situación, hubo un público regular. Ello indica que la gente quería divertirse en medio de las penurias del país: *En la noche función en el nuevo y elegante teatro del Águila. Esto prueba que, no dando largas a nuestras penurias, hacemos por divertirnos (La Tribuna*, 19 de noviembre de 1883).

El teatro Politeama

Venía funcionando desde que fue inaugurado, en 1878. Se ubicaba en la calle Sauce de Barrios Altos. Aunque estaba especializado en funciones líricas, ante la falta de espacios públicos en este periodo, acogió todo tipo de géneros teatrales.

El inicio del proceso de recuperación teatral (1886-1899)

Teatro y sociedad

Tras varios años de guerra interna entre Miguel Iglesias y Andrés A. Cáceres, triunfó este último. Luego de la renuncia de Iglesias a la Presidencia de la República, en diciembre de 1885, se estableció un gobierno provisional al mando del Consejo de Ministros. Se convocó a elecciones, resultando vencedor Cáceres, quien asumió

el gobierno legalmente en junio de 1886. Desde el punto de vista político y económico fue un periodo de cierta estabilidad política en el que se intentó la reactivación económica del país. Las élites políticas y militares concordaron en la necesidad de reformas; además, no había recursos por los cuales pelear, sólo deseos de hallar un rumbo para el país. Cáceres gobernó prácticamente sin oposición.

En general, 1886 sería el año que marcaría el inicio del proceso de recuperación de la actividad teatral en Lima, debido al aumento del público, a la llegada de reputadas compañías extranjeras —tal es el caso de la compañía de zarzuelas Rupnik— y al arribo de figuras de renombre como Sarah Bernhardt, quienes tuvieron presentaciones exitosas ante mucho público.

Espacios teatrales

El Nuevo Teatro Variedades

Ante la ausencia de una política de subvención estatal, el artista y empresario francés Cherie Labrocaire decidió formar una sala cosmopolita para aliviar la situación. La sala se ubicaba en la antigua calle del Correo. Abrió con el nombre de Nuevo Teatro Variedades, el 19 de enero de 1886, con la compañía de zarzuela Jarquez que presentó la obra *Jugar con fuego*. Tenía el teatro capacidad para 540 personas en su platea, galería y 8 palcos. Su existencia fue efímera, no llegando al año, por la competencia del Teatro Olimpo.



Fotografía de actriz tomada en el estudio de Eugène Courret

El Teatro Olimpo

Tuvo su origen en el Teatro Odeón, que fue vendido y trasladado a la calle Concha (actual jirón Ica) con el nombre de Olimpo. Se inauguró el 30 de abril de 1886 con la opereta francesa *La Mascota* de Eduardo Audren; en la que destacó la figura nacional Teresa Bolívar de la Compañía Mojardín, dirigida por el director y empresario Antonio Mojardín. Su ubicación, en el Centro de Lima, fue estratégica para congregar a gran cantidad de público. Era un teatro para todo tipo de funciones, pero destacó sobre todo por dedicarse a la zarzuela o sainete lirico, conocido popularmente como "género chico". Dentro de este género destacó la zarzuela española *La gran vía*, un rotundo éxito en España, estrenada en el Olimpo en 1889 y puesta en escena 150 veces.

Esta sala se construyó en un terreno alquilado de propiedad de Emilio Forero, gracias a la iniciativa de los hermanos Félix Armando y Alberto Pérez, quienes, en sociedad con el tenor Antonio Mojardín, invirtieron en la construcción del local, ejerciendo como los arrendatarios del mismo. La sala fue inaugurada en 1886. Posteriormente, Forero entabló un juicio al arrendatario Antonio Mojardín para la desocupación del teatro. El juicio lo ganó Forero, obteniendo así la propiedad de la sala. Luego, Forero arrendaría el teatro a diversas personalidades.

Funcionó hasta el accidente acaecido en 1912, cuando cedieron las barandas de la galería alta y las personas que estaban apostadas viendo el espectáculo de turno, cayeron:

> Tras anunciarse una aparatosa lucha de Jiu Jitsu hubo de llenarse el teatro hasta los topes… y… ¡zas! Se destroza parte del barandal de la cazuela, y un humano racimo cae desde lo alto a estrellarse en el foro de la orquesta… no marchó ninguno al cementerio, pero el accidente determinó el inmediato cierre del Olimpo (*Revista El Mundial*, 8 de febrero 1929).

Después de aquel suceso, el cierre del teatro se hizo inminente. En 1913 fue destruido por los herederos de Forero y en su mismo emplazamiento se construyó el Teatro Forero, que en 1929 llegaría a ser el Teatro Municipal.

El Teatro Portátil

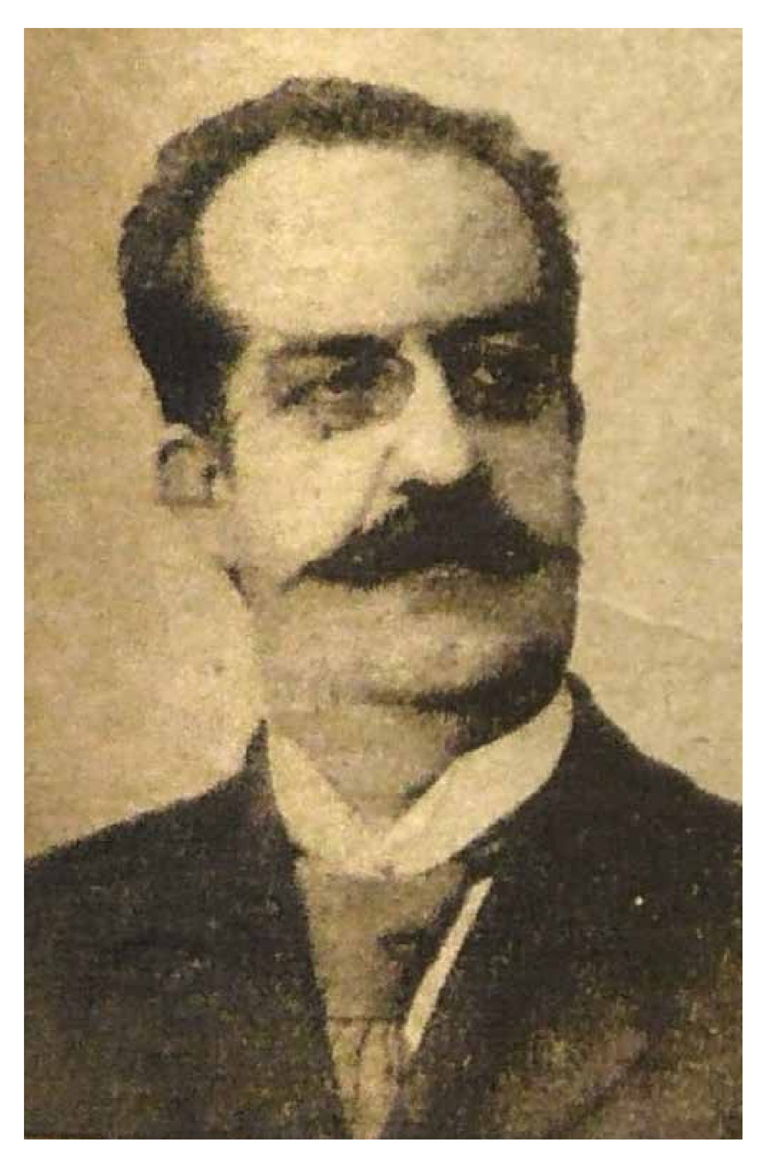
Tuvo su origen en el destruido Teatro Principal, por lo que también fue llamado Principal (o Nuevo Principal); pero particularmente fue conocido con el nombre de Teatro Portátil.

Tras el fin de la ocupación chilena, la Municipalidad de Lima se reinstaló en octubre de 1883 y procedió a retomar la administración del Teatro Principal. La sala había quedado reducida a cenizas, siendo entregada en arriendo a Enrique Bresler, quien empezó su reconstrucción. La Municipalidad de Lima recuperó la posesión del teatro previo pago de las obras ejecutadas.

Posteriormente, la Municipalidad de Lima entrega el arrendamiento y la administración de lo que fue el Teatro Principal, por un plazo indeterminado, al empresario Peter Bacigalupi, quien se encargó de concluir la reconstrucción. Los comerciantes Luis Parrinello y Peter Bacigalupi levantaron sobre las ruinas del Teatro Principal otro de madera con capacidad para 1400 personas.

Tras su reconstrucción, el Nuevo Principal abrió el 11 de diciembre de 1889, siendo conocido como el Teatro Portátil. Estaba conformado por 544 plateas, 199 galerías, 6 rejas, 400 cazuelas, 99 ocultos, 26 palcos de primera fila y 22 de segunda. El día de su reapertura se representó la zarzuela *El hermano Baltasar*, de Manuel Fernández, por la compañía española de Andrés Dalmau. Sin embargo, no logró igualar en esplendor al antiguo Teatro Principal.

Tuvo varias refacciones. En 1895, la sala pasó a poder de don Cipriano Cosso. Al año siguiente, empezaron las mejoras. En 1896 se alumbró la sala con electricidad. La empresa Gil colocó seis focos de 1200 voltios cada uno. A inicios del siglo XX tendría varias refacciones más. En setiembre de 1908 se demolió el local para levantar el Teatro Municipal (actual Teatro Segura).



Manuel Moncloa, dramaturgo y periodista de dilatada carrera en el mundo de las tablas limeño. Además de creador fue un gran gestor e impulsor del teatro.

La actividad teatral: Sarah Bernhardt en Lima y el teatro por tandas

Sarah Bernhardt en Lima

La llegada de la actriz francesa Sara Bernhardt a Lima, el 22 de noviembre de 1886, fue el principal acontecimiento teatral desde la Era del Guano. Fue un hito, pues marcó el regreso masivo de los limeños al teatro. La actriz hizo diez representaciones, todas con llenos totales y asistencia del propio presidente Cáceres.

Cuando la Bernhardt arribó a Lima, se encontraba en la cúspide de su popularidad, contaba con 42 años de edad y era la figura artística más popular de la civilización occidental, destacando por su gran talento para interpretar a personajes con profunda emotividad y de manera natural. Llegaba a Lima como parte de una gira mundial. Venía de Chile, donde cosechó grandes aplausos, sobre todo en Valparaíso. Después de Lima, iría a Guayaquil. Su llegada a Lima, capital de un país derrotado, se explica al ser esta una parada obligada en su itinerario, de Chile a Ecuador; y, además, porque se percibía un ambiente de paz y estabilidad, con signos de la recuperación económica que mostraba el Perú.

En 1886, aunque Lima mostraba signos de recuperación, la ciudad distaba del antiguo esplendor que tuvo durante la Era del Guano. La guerra había golpeado a la sociedad limeña, sobre todo a las clases altas y medias. Parte de las clases altas se arruinaron o disminuyeron su fortuna; mientras que parte de las clases medias se empobrecieron. No obstante, a pesar de estos cambios en el poder adquisitivo, vivir en una sociedad de apariencias donde el estatus era marcado por los gustos o estilos de vida, hizo que las clases acomodadas se esforzaran por mantener (o aparentar tener) el estatus y el estilo de vida anterior a la guerra.

La actriz hizo su primera función el 24 de noviembre, asistiendo el presidente de la República junto a su familia. Los precios fueron altísimos: palcos, 30 soles de plata; butacas, a 6. A pesar de la difícil situación económica, la sociedad limeña no escatimó en gastos:

Aunque la situación económica del país y de sus habitantes es la más difícil de cuantas ha atravesado país alguno en los tiempos modernos, salvo rarísimas excepciones, Lima, que siempre se ha preciado, justamente, de poseer exquisito amor a las artes; que ha procurado y conseguido que sus huéspedes lleven de ella un recuerdo grato; si no ha sido magnifica, en lo absoluto, porque no podía hoy serlo, ha acudido a manifestar a la eximia artista, que estima sus altas dotes, que sabe esforzarse para no descender del rango a que siempre tuvo derecho (*El Comercio*, 25 de noviembre de 1886).

En el debut estuvo lo más "selecto" de la sociedad limeña (o los que aparentaban serlo), ocupando casi todos los espacios, como lo comentaba un redactor del diario *El Comercio*:

Casi todas las localidades estaban ocupadas: en los palcos y la galería alta, se observaba, en gran mayoría, lo que Lima cuenta de notable: allí estaban elegante y lujosamente vestidas y cubiertas de piedras preciosas, las más hermosas y respetables matronas de nuestra sociedad, acompañadas de las graciosísimas y espirituales señoritas, de ese hermoso joyel llamado Lima. En la platea también abundaban las familias de muchas personas notables que no habían podido conseguir, por haberse agotado, las localidades de preferencia. En cuanto al público masculino, sucedía cosa análoga: lo más encumbrado de nuestra sociedad estaba en el teatro, sin desdeñar muchos caballeros distinguidos y acaudalados de ocupar una modesta butaca. Los asistentes a palco vestían de etiqueta (25 de diciembre de 1886).

Por primera vez desde el final de la guerra, las clases altas y las personas que sentían que pertenecían a ese grupo social estuvieron presentes; a esto hay que sumarle que también estaba presente el presidente de la República. Por una cuestión de prestigio, ninguna familia "notable" (o que pretendía serlo) podía dejar de asistir a un espectáculo cuya asistencia era símbolo de modernidad, alta cultura y prestigio social, pues de no hacerlo su "honorabilidad" estaría en juego. Es muy probable que algunas de las familias "notables", pero "venidas a menos", ocuparan una modesta butaca, no por las razones que señala el cronista en la nota anterior, sino porque realmente tenían que

medir sus gastos. En un mundo de apariencias, la asistencia a este tipo de espectáculos o la plaza que se ocupaba en el teatro, eran símbolos de estatus social. Asimismo, la nota del citado cronista contribuía a "salvar la honra" de las familias notables que ocupaban una modesta butaca.

Sara Bernhardt realizó diez representaciones, todas con gran cantidad de público. La última, el jueves 9 de diciembre, con *Hernani*, a beneficio de la Sociedad de Beneficencia Francesa. Fueron a despedirla a la estación del Ferrocarril Trasandino el ministro de Francia y numeroso público (Jochamowitz, 1944, p. 86). Partió del Callao rumbo a Guayaquil el 11 de diciembre de 1886, continuando su gira mundial en Ecuador, Panamá, Cuba, México, Estados Unidos, Australia y, de regreso, en Europa. Había estado ya en Brasil, Argentina y Chile.

El arribo de la artista francesa significó el regreso de la sensación de que Lima podía estar a la par de otras capitales sudamericanas.



Plano del Teatro Mazzi, ubicado en la Plaza Italia, Barrios Altos

El teatro por tandas

A fines de los años ochenta y noventa del siglo XIX, se estableció en Lima el teatro por "tandas" o "por horas". Este género se había popularizado en España desde 1886, aunque su origen se remontaba años atrás. "El teatro por tandas" significó una revolución artística y social en la sociedad teatral limeña, pues era un espectáculo económico, sencillo y cómodo. En Lima despertó un entusiasmo sin precedentes. Bichoffshausen señala que, antes de la década de 1890, los teatros de Lima solo funcionaban los jueves y domingos, ampliándose progresivamente a los martes y sábados. Sin embargo, el teatro por tandas introdujo las funciones diarias (Bichoffshausen, 2018, p. 75).

Basadre señala que el inicio del teatro por tandas tuvo lugar en el Teatro Olimpo, en las Pascuas de abril de 1889, bajo los auspicios de la empresa de Federico Araoz, Belisario Sánchez Dávila y Félix Armando Pérez. Fue un éxito total, pues la temporada se prolongó durante diez meses, terminando en enero de 1890. Con las tandas empezaron las funciones diarias y el auge del género chico (zarzuelas menores y, a inicios del siglo XX, las revistas). Este género significó la masificación y diversificación de los espectáculos. Atraía a un público heterogéneo, pero sobre todo a los sectores populares y medios; aunque también se podía encontrar a miembros de las clases altas que querían echarse una carcajada o darse un "baño popular". Las tandas con obras nacionales significaron el regreso del teatro costumbrista en el Perú, con personajes de sabor local limeño, a quienes el público podía identificar fácilmente.

El estreno más resonante de la triunfal temporada que inauguró las tandas en Lima, en 1889, fue *La gran vía*. Esta zarzuela del género chico, con letra de Felipe Pérez y música de Federico Chueca, fue presentada por primera vez en Madrid, en 1886, en el contexto del gobierno liberal de Sagasta (1885-1890). En Lima, *La gran vía* llegó a ser exhibida ciento cincuenta veces, siendo el primer gran suceso de la historia teatral limeña. Dicho suceso motivó a Manuel Moncloa a llevar a cabo una adaptación local de *La gran vía*, en 1891, con el título de *La gran calle* y que se convirtió en el primer gran suceso nacional, alcanzando más de 50 representaciones seguidas. Igual de exitosa fue la zarzuela *Lima*, que según la prensa local se mantuvo 40 noches, siendo todo un suceso.

Fue en el teatro Olimpo donde mayormente se representó este tipo de espectáculos, pero el exitoso formato se presentó también en el Politeama y en el Teatro Portátil. Las tandas fueron un negocio rentable. A pesar de no ser consideradas un espectáculo moralizante ni contar con la preferencia de las autoridades y las élites, eran populares y vendían, por lo que gozaron de acogida.

El Reglamento de Teatros de 1898

Se promulgó durante el segundo gobierno de Nicolás de Piérola, en un contexto de impulso a la modernización del país y desarrollo del positivismo; siendo la novedad la llegada de la electricidad y, con ella, el desarrollo de la vida nocturna. Este gobierno marcó el inicio de la modernización del país, que continuaría, luego, durante la República Aristocrática (1899-1919) y el Oncenio de Leguía (1919-1931).

El nuevo Reglamento de Teatros de 1898 reemplazó al de 1863. Al respecto, Isabelle Tauzin señala que destacaron dos nuevas rúbricas:

> "De los anuncios" y "De las representaciones". El principio de asientos reservados y gratuitos para las autoridades siguió sin cambio, así como la censura previa, aunque prevalecía ahora la defensa de las instituciones del Estado sobre la religión. En busca de un compromiso al eterno problema de las tapadas se resolvió con la prohibición de ocupar «los palcos y asientos delanteros de galería a mujeres cubiertas con manto». Asimismo, el nuevo código concede una mayor flexibilidad de los horarios pues ya no se impone una hora; también se autoriza la repetición de escenas a pedido del público y se alienta contratar a los artistas reclamados por los espectadores (Tauzin, 1998, p. 358).

Con esto se retoma esa facultad del público anulada en 1863. El impulso modernizador se expresó en la preocupación por la higiene y la seguridad, disponiéndose que los teatros tuviesen los nuevos servicios de agua y de teléfonía. Asimismo, por primera vez se contó con una regulación del espacio para el espectador, prohibiéndose el ingreso de niños y animales (Tauzin, 1998). Estas disposiciones eran una expresión del proyecto modernizador positivista comenzado durante el segundo gobierno de Nicolás de Piérola.



CAPÍTULO V

DE LA REPÚBLICA ARISTOCRÁTICA AL INICIO DEL ONCENIO DE LEGUÍA (1899-1924)

Durante la República Aristocrática (1899-1919) continuó el proceso de modernización impulsado a partir del segundo gobierno de Nicolás de Piérola. Lima recuperó el esplendor teatral previo a la guerra. Llegaron varias compañías dramáticas, líricas y de comedias; así como revistas, bailarinas y tonadilleras; surgieron y se refaccionan salas de teatro; y se representaron obras nacionales. Sin embargo, fue recién al inicio del Oncenio de Leguía (1919-1924) que se consolidó dicho esplendor teatral, cuando el proceso de construcción del Estado nación entró en un momento cualitativamente diferente; no obstante, a mediados del Oncenio, el teatro dejaría de ser, poco a poco, la principal diversión publica de la población urbana limeña.

Llegado el cine a Lima en 1896, pronto se multiplicaron las salas cinematográficas; pero sin opacar al teatro como el espectáculo preferido de las clases altas y medias, característica que duró hasta los inicios del Oncenio. Los sectores populares asistían, principalmente, a espectáculos del género chico y a revistas nacionales. Pero esta división no fue excluyente, produciéndose también intercambios sociales de público en las representaciones llevadas a cabo en los diversos teatros de la ciudad.

Para lograr un mayor orden expositivo, este capítulo lo hemos dividido en dos periodos: La República Aristocrática (1899-1919) y el inicio del Oncenio de Leguía (1919-1924).

El teatro durante la República Aristocrática (1899-1919): la recuperación del esplendor teatral

Los espacios teatrales

En este periodo surgió un gran teatro como el Municipal (1909), el Teatro Olimpo fue demolido (1913) y se inauguraron dos teatros dedicados sobre todo a la zarzuela, el sainete y la revista, aunque también para los dramas. Fueron estos, el Teatro Colón (1914) y el Teatro Mazzi (1911). También surgieron el Teatro Victoria (1912), el Teatro Lima (1912) y el Teatro Campoamor (1913); pero estos últimos devinieron rápidamente en cinemas. Este aumento de los espacios teatrales era producto del crecimiento de la población, de la diversificación del espectáculo y del proceso de modernización, continuándose esta tendencia hasta los inicios del Oncenio.

A continuación, nos ocupamos sólo de aquellas salas teatrales que estaban exclusivamente dedicadas a las funciones teatrales o que tenían a estas como el principal espectáculo.

El Teatro Municipal (actual Teatro Segura)

Tuvo sus antecedentes en los siguientes teatros: el Antiguo Principal (incendiado en 1883) y el Nuevo Principal o Portátil.

En setiembre de 1908 se demolió el local del Nuevo Principal o Portátil para levantar el Teatro Municipal. El Consejo Provincial de Lima estableció el acta de remate donde se entregaba el teatro a la Compañía Constructora del Teatro Principal, el 1 de junio de 1908, mediante el pago de una pensión anual. El costo de toda la construcción, según los planos, se evaluó en siete mil setecientas y una libra, quinientos milésimos de oro peruano. Este teatro fue obra arquitectónica del señor Lattini y del esfuerzo "civilizador" del alcalde de Lima, señor Federico Elguera. La capacidad total era de 1412 espectadores, descompuesta así: 20 palcos, 6 rejas, 232 asientos, 360 butacas, 320 galerías y 500 asientos de cazuela. Tuvo decoraciones de estilo rococó, en tonos marfil y oro. El escenario consistía en un piso de madera con trampas para los cambios de escenografía. Medía 20 metros de ancho, poseía un fondo de 16

metros y un telón de boca de 13 metros; además, contaba con tramoya, bambalinas, candilejas y un foso para músicos. También disponía de camerinos habilitados con baños y servicios, cafetería, boleterías y una sala de ensayo.

Fue inaugurado con la compañía de María Guerrero y de su esposo Fernando Díaz. Su estreno fue catalogado por un cronista de Variedades como: *la última nota del progreso, de bienestar* que sacudió la ciudad de Lima, *...monumento hermoso, cómodo, de estructura moderna, alegre y limpio... (Variedades*, 20 de febrero de 1909).

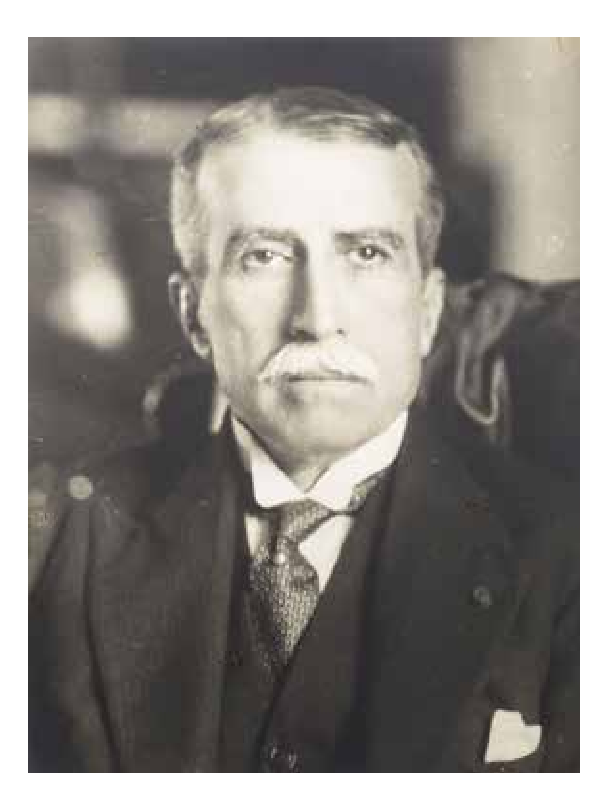


Foto del presidente Augusto B. Leguía. Durante su dilatado mandato la actividad teatral limeña se renovó y se realizaron fuertes inversiones para la construcción de teatros o para remodelarlos.

Sin embargo, el mismo cronista señalaba algunas falencias arquitectónicas que le restaban elegancia. Es necesario tener en cuenta que el teatro fue construido de manera apresurada y no estaba totalmente terminado para el día de su inauguración, como se explica en otras notas periodísticas. Esto podría explicar los comentarios no tan elogiosos del cronista. Sería en realidad con el Teatro Forero, inaugurado en 1920, durante el inicio del Oncenio de Leguía, que Lima recién pudo contar con un verdadero teatro a la altura de las grandes urbes europeas.

En 1929, mediante Decreto Municipal del 15 de junio, se dictaminó que el Teatro Forero se denominara en adelante "Teatro Municipal de Lima"; mientras que el Teatro Municipal pasó a llamarse "Manuel Ascencio Segura".

El Teatro Mazzi (Teatro Variedades)

Se ubicaba en la Plaza Italia. Tuvo su origen en la Sociedad de Auxilios Mutuos Dieciséis Amigos, cuando esta ocupaba un local de la Beneficencia. El italiano Mazzi, presidente de la institución, de ideas anarquistas y espíritu filantrópico, destinó el salón de fondo para las actuaciones de la sociedad y de las instituciones obreras de la capital. Fue inaugurado en 1911 como Teatro Variedades, pero con la muerte de Mazzi, ocurrida al poco tiempo, recibió el nombre de este, denominándose Teatro Mazzi.

Si bien se hicieron proyecciones cinematográficas, fue sobre todo utilizado para espectáculos teatrales de elementos nacionales. Su público mayoritario procedía de los sectores medios y populares. Durante gran parte de la década de 1920 estuvo a cargo de Santiago Basurco; luego, fue arrendado a Alejandro Parró, quien posteriormente lo orientó al cine.

El Teatro Colón

Fue conocido como La Bombonera de la Plaza San Martín. Diseñado por el arquitecto Claude Sahut, contaba con 350 asientos de platea, 217 de galería, 18 palcos y 300 de cazuela.

Dada su estructura y tamaño no se presentaban en este ni funciones liricas ni compañías con numerosos elementos (Rengifo, 2005, p. 80-81).

Víctor Mejía señala que el lenguaje original de la sala presentaba un desarrollo que hacía referencia al academicismo francés, con detalles ornamentales *Art-Nouveau*, estilo en auge hacia fines del siglo XIX en Europa. El desarrollo interno original del espacio principal (la sala que integra a las localidades con el escenario) presentaba una marcada influencia de los esquemas de la arquitectura teatral del siglo XIX, con la distribución de las localidades altas a manera de herradura y con molduras sobrepuestas rodeando la boca del escenario, hechas con el fin de jerarquizarlo (Mejía, 2007, p. 96). A pesar de acoger la representación de elementos nacionales y de obras del género chico, fue inaugurado con la intención de ser un teatro para las clases altas y medias.

Fue inaugurado en 1914 y se estrenó con la compañía Fábregas que presentó la pieza *Los Fantoches*, contando con la presencia de la alta sociedad. El teatro recibió los elogios de la prensa que la calificó de pequeño, pero elegante.

Fue un teatro que brindó apoyo a los elementos nacionales. Hasta los inicios de la década de 1920 fue el preferido de las compañías de comedias que no requerían escenarios grandes. Cuando se inauguró la Plaza San Martín en 1921, el Colón pasó a formar parte del ambiente urbano-arquitectónico de aquella.

Desde su inauguración hasta casi toda la década de 1920, el Teatro Colón estuvo esencialmente dedicado a las funciones teatrales; pero desde finales de la década 1920, el cinematógrafo logró imponerse al teatro, convirtiéndose el Colón en una sala exclusivamente cinematográfica.

Repertorio nacional y principales dramaturgos

Los años de la República Aristocrática trajeron un gran desarrollo para el teatro nacional. Se escribieron aproximadamente más de cuarenta y cinco piezas nacionales; siendo la mitad de

ellas representadas, sobre todo las comedias costumbristas, aunque también hubo dramas (Rengifo, 2018). Eso no significa que las piezas nacionales hayan sido mayoritarias respecto a las extranjeras, pero su cantidad no fue nada despreciable. Veamos a continuación algunas de las figuras y hechos más sobresalientes del teatro nacional.

El Cóndor pasa: mandato y obediencia

Es una zarzuela escrita por el venezolano Julio Baudouin y compuesta musicalmente por Daniel Alomía Robles. Lo que ha trascendido es la música y, con ello, la figura del compositor; pero no el libreto, que permaneció prácticamente en la sombra (quizás por su mensaje social y crítico). Esta obra rompió los esquemas de su tiempo, pues revelaba las contradicciones de la época. Toledo señala que *El Cóndor pasa* enfoca un problema real y concreto: las relaciones laborales generadas en el trabajo minero, la extracción de minerales, la presencia norteamericana, la mano de obra indígena, la idea de la supremacía de una cultura sobre otra, la explotación del hombre por el hombre y la lucha por su liberación (Toledo, 2011, p. 8). La obra se estrenó en el Teatro Mazzi, el 19 de diciembre de 1911, con éxito entre los grupos progresistas de la sociedad procedentes de diversas clases sociales, incluso de ciertos sectores de la élite. Su puesta en escena se dio en el gobierno de Guillermo Billinghurst, caracterizado por su postura democrática y progresista, opuesta a la política civilista.

Leonidas Yerovi (1881-1917)

Yerovi fue la figura indiscutible del costumbrismo criollo. Su éxito se debió a que sus piezas tenían un lenguaje ágil, fluidez en la rima y la trama y, sobre todo, sabor local. Su muerte temprana impidió que el teatro costumbrista nacional lograse mayores brillos. El estilo de Yerovi reflejó de muchas maneras la insatisfacción e ironía de la bohemia de su tiempo. Con humor abordó desde diversas perspectivas la realidad, plasmando con agudeza e ingenio a

seres tremendamente humanos (Balta, 2000, p. 165; Chiarella, 2012, p. 6). Yerovi de alguna manera continuó con la tendencia que se observaba en la comedia costumbrista nacional, después de la guerra del Pacífico: representar a las clases medias bajas o venidas a menos; aunque esto no fue algo rígido, pues también representó en sus obras a otros sectores sociales. Las comedias más conocidas de Yerovi son: *La de a cuatro mil, Tarjetas postales, La salsa roja y Domingo siete.* Yerovi sería, al igual que Segura, uno de los pocos autores cuyas obras han sido puestas en escenas en tiempos actuales y contemporáneos.



Leonidas Yerovi fue uno de los grandes hombres de letras peruano de inicios del siglo XX. Además de ser dramaturgo fue periodista y escritor. Desde inicios del siglo XXI su legado viene siendo recuperado con la puesta en escena de sus obras.

El teatro a inicios del Oncenio de Leguía (1919-1924): la consolidación del esplendor teatral

Teatro y sociedad

Con el Oncenio de Leguía se entró a un momento significativo en el proceso de construcción del Estado nación. Se consolida el proceso de modernización surgido a fines del siglo XIX; fortaleciéndose el Estado mediante el desarrollo de un proyecto modernizador y reformista que impulsó el capitalismo y aplicó un indigenismo estatal. El Oncenio promovió la idea de nación mestiza y abierta a todos los elementos culturales identitarios, pero teniendo como piedra angular al elemento indígena.

El régimen Leguiísta tuvo su auge durante sus primeros años (1919 - 1924). En estos años se inauguraron grandes obras, se embelleció la ciudad y se celebró el Centenario de la Independencia, siendo la apoteosis en 1924, año del centenario de la Batalla de Ayacucho. Gracias al apogeo de las exportaciones, a la llegada de empréstitos norteamericanos y al interés del jefe de Estado, se logró hacer de Lima una de las ciudades más modernas de América Latina. Esta atmósfera de progreso, estabilidad y optimismo propició la recuperación de ese esplendor de la actividad teatral que Lima vivió antes de la guerra del Pacífico. Esta recuperación, iniciada lentamente en 1886, durante la República Aristocrática, se logró consolidar a inicios del Oncenio.

Entre 1920 y 1924, Lima tuvo una gran actividad teatral; llegaron, una tras otra, las compañías europeas y latinoamericanas (líricas, dramáticas, de comedias, etc.). En cuanto al teatro peruano, hubo un periodo de auge que se expresó en el fenómeno de resurgimiento del teatro histórico, puesto en escena sobre todo por compañías extranjeras, y en el apogeo del género costumbrista criollo, a través de la representación de revistas por parte de elementos nacionales.

Espacios teatrales: Teatro Forero (actual teatro Municipal)

En este periodo continuaron funcionando los teatros activos durante la Republica Aristocrática. La novedad fue la inauguración

del Teatro Forero, en 1920. Se ubicaba en la antigua calle Concha (actual jirón Ica). Tenía dos entradas: la principal por la calle Concha y la lateral por la calle Nápoles, para las localidades de segunda clase.

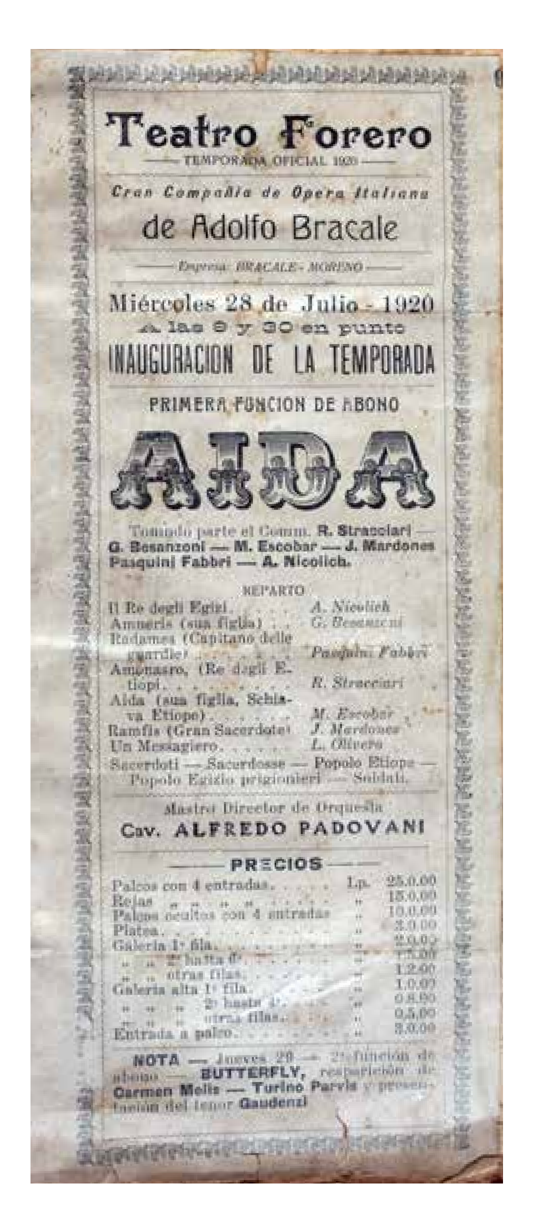
El antecedente más cercano de este teatro fue el Teatro Olimpo (cerrado en 1912) que, a su vez, tuvo como antecedente al Teatro Odeón (1872). El empresario a cargo de su construcción fue Manuel Forero. Este empresario buscó dotar a Lima de un teatro a la altura del progreso artístico y social europeo, objetivo que fue logrado. Fue diseñado por el ingeniero Alfredo Viale, pero tuvo valiosas intervenciones de otros profesionales destacados como el arquitecto Claude Sahut. Los frisos escultóricos del interior fueron obra de los artistas Manuel Piqueras Cotolí, docente de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y de Marcelina Domingo. La entrada de la sala era del estilo Luis XVI, poseía una roseta central y capiteles, su proscenio era de dos pisos, tenía dos tanques de cemento para agua a 30 metros de altura y una fachada de estilo clásico de tres pisos.

La prensa de la época describe de la siguiente manera el orden interior del teatro:

> La sala tiene una capacidad para 3500 espectadores. Cuenta con dos filas de palcos superpuestos, a la primera de 16 y la segunda de 25 elegantes y cómodos, con su antepalco y su servicio higiénico correspondiente. Hay además 4 palcos avant scene. Los dos palcos extremos de la segunda fila son los oficiales, elegantemente amueblados.
>
> Sobre la segunda fila de palcos, está situada la galería de primera que ofrece magníficas condiciones, y sobre esta, la 2da. galería y por último la cazuela, que se extiende en forma escalonada, frente al escenario. Por último, sobre las cazuela y segunda galería, hay dos palcos llamados claraboyas, en forma de ventanas con antepechos hacia la sala y que interiormente ofrecen espacio para tres personas, cómodamente instaladas, proporcionando, además la ventaja de ocultar a las miradas del público a los espectadores que, por especiales motivos, no pueden lucirse en el espectáculo (*La Prensa*, 25 de julio de 1920).

Tenía una iluminación y un decorado de primera, además de una terraza. Por su acústica, amplitud y modernidad era la sala más adecuada para espectáculos líricos, por lo que acogió a las principales compañías líricas que llegaron a Lima como la Bracale y la Salvati. Fue muy concurrido por el presidente Augusto B. Leguía, convirtiéndose en el teatro más importante de la ciudad de Lima. La creación de esta sala fue una clara muestra del proceso de modernización y urbanismo que estaba viviendo la sociedad limeña de aquellos años.

Fue inaugurado en el aniversario patrio del 28 de julio de 1920, con el inicio de la temporada lírica de la compañía italiana de Adolfo Bracale, que presentó la ópera *Aida* de Giuseppe Verdi. La compañía tenía figuras de fama mundial como la soprano Carmen Melis, la mezzosoprano Gabriella Besanzoni, el barítono Riccardo Stracciari, el bajo José Mardones, Giuseppe Pasquini, Guissepina Garavelli y Manuel Salazar, entre otros. A la inauguración asistieron el presidente Augusto B. Leguía y la "flor y nata de la sociedad limeña". Los precios fueron altísimos: palcos y platea, a 250 y 35 libras, respectivamente; las galerías, al precio de una libra.



Publicidad de la ópera *Aida* presentada por la compañía italiana Bracale durante el Oncenio de Leguía.

Orientado al arte lírico, aunque también acogió obras dramáticas, recibió a las clases altas y medias, aficionadas a este tipo de espectáculo artístico. Hay que recordar que la ópera era la diversión pública principal de las clases altas y, en general, de toda persona considerada culta y refinada; debido a que se la consideraba un arte civilizado, muy apreciada en Europa, paradigma de cultura y modernidad. Las representaciones líricas eran para la élite verdaderos espectáculos de figuración social, símbolos de afirmación y de pertenencia a los sectores altos de la sociedad. La élite hacía gala en estos espectáculos de los distintivos de su estatus: ropa fina importada, joyas, relaciones sociales y contactos con gente social y políticamente importante, pues a la ópera asistían personalidades como el propio presidente de la república, congresistas, autoridades políticas y altos oficiales. Rengifo señala que este sector social tomaba el abono de los palcos, la ubicación más cara del teatro, como un lugar simbólico para afirmar su estatus social. Las mujeres de las familias que abonaban un palco cambiaban cada noche de vestido y de peinados. Familias de apellido aristocrático, incluso con crisis financieras, se endeudaban para obtener un palco y guardar las apariencias. No obstante, en algunos casos, los sectores populares y las clases medias bajas podían asistir, sobre todo cuando la temporada estaba por terminar y los precios bajaban o cuando se daban espectáculos auspiciados por el gobierno (Rengifo, 2008).

En lo que respecta a las modificaciones, Franco señala que para 1924 se observaban dos: en la sala del teatro y en sus estructuras adyacentes. Cuando se inauguró el teatro, los palcos presidencial y municipal se ubicaban al nivel de los palcos altos; pero para las conmemoraciones por el Centenario de la Batalla de Ayacucho, ambos fueron trasladados al nivel de los palcos bajos. Este cambio no implicó el simple traslado de los escudos y la ornamentación que existía en los balcones, sino la construcción de una sala de recepción con servicios higiénicos privados detrás del nuevo palco presidencial (Franco, 2008).

En julio de 1929, después de varios años de mala gestión y producida la bancarrota de su propietario, Manuel Forero, el teatro fue adquirido por la Municipalidad de Lima, pasando a

tener el nombre de Teatro Municipal. La adquisición se llevó a cabo por la modalidad de venta por expropiación forzosa; por ello, la Municipalidad de Lima canceló la deuda que contrajo la Familia Forero con el Banco Italiano para la construcción del Teatro, la misma que ascendía a la suma de 140 mil libras peruanas.



Tres actores ataviados con vestuario y maquillaje en el Teatro Forero.

El Reglamento de Teatros de 1919

Los espectáculos teatrales entre 1920 y 1924 se rigieron por el nuevo Reglamento de 1919, aprobado por el Consejo Provincial de Lima que era presidido por el alcalde Manuel Irigoyen Canseco. En el reglamento se decretaba el control estatal del contenido y de las representaciones, no tolerándose las críticas a instituciones o a particulares. El artículo 91 del Título XI se estableció: *Cuando las obras que se representen sean ofensivas a la moral, a las instituciones del estado o personas particulares, la inspección de espectáculos podrá, según los casos o disponer de la suspensión de la función ya comenzada... o bien prohibir su representación en lo sucesivo, sin perjuicio del pago de la multa de 50 a 100 l.p y de la responsabilidad penal a que hubiese lugar* (Proyecto de Reglamento de Espectáculos de 1919). No se permitía a los autores salirse del libreto ni tocar temas ajenos a estos. Además, se establecía que las compañías subvencionadas por el Estado estaban obligadas a dar tres obras nuevas para Lima, de preferencia una debía ser de un autor nacional. Si la obra nacional subvencionada era una ópera: *solo será exigible la obligación de su representación por la compañía subvencionada si el autor cumple con entregarla a la inspección de espectáculos, inmediatamente después de acordada la subvención completamente terminada* (Proyecto de Reglamento de Espectáculos de 1919, artículos 26 y 27).

Respecto a los horarios, el artículo 65 dispuso que las funciones terminaran a más tardar a las 12.30 a.m. Se controlaba a los actores para que cumplieran su trabajo, imponiéndose multas por tardanzas a los artistas o a las empresas que demorasen los entreactos, que no debían exceder los 15 minutos; se cuidaba la “decencia” y “moralidad” del público, prohibiéndose el ingreso de mujeres cubiertas con mantos y que se cerrase totalmente las cortinas de los palcos, bajo pena de expulsión. Dicho reglamento no menciona el seguro de los actores ni sus pensiones, vigentes en los reglamentos de 1849 y de 1863. El actor estaba, pues, desamparado.

La actividad teatral: compañías extranjeras, dramaturgos y repertorio nacional

Hubo una gran actividad teatral; no obstante, tres fueron los hechos más sobresalientes: la gran temporada lírica de 1920, el éxito de la revista *Lima en Kodak* y el renacimiento del teatro histórico. Le daremos un mayor énfasis a este último punto, pues es el menos conocido.



Fotografía de Bernardo de Muro, tenor italiano que llegó a Lima por las celebraciones del Centenario de la Independencia. Los periódicos de la época resaltaron su notable actuación.

La gran temporada lírica de 1920 y el reestreno de la *ópera Ollanta*

Con la inauguración del Teatro Forero se dieron en Lima las más largas y exitosas temporadas de ópera jamás vistas en la ciudad, contándose seis meses ininterrumpidos de espectáculo lirico. Nunca se repitió un fenómeno semejante, dejando así Lima sentado su prestigio cultural y su amor al arte lírico. Se presentaron dos compañías líricas de forma consecutiva: la compañía italiana Bracale y la compañia Salvati. Destacó sobre todo la compañía lírica Bracale que salió airosa, a pesar de la cancelación de último minuto del popular tenor Enrico Caruso, cuando ya se había publicitado su participación en Lima. Esta compañía tuvo una larga y lucrativa temporada, llegando a las setenta funciones y logrando recaudar la jugosa suma de 62,000 libras peruanas. Un cronista ilustró este éxito de la siguiente manera:

> El señor Bracale ha podido realizar la temporada más brillante como éxito económico que se recuerde. Ha batido esta temporada diversos "récords". El teatro Forero se ha iniciado estupendamente, ofreciendo la temporada más grande de ópera que se haya realizado en Lima. Nunca se dio el caso de presentarse setenta funciones de ópera seguidas en una sola temporada (*El Tiempo*, 15 de julio de 1920).

Esta compañía representó primordialmente el conocido repertorio italiano y algunas obras nuevas. El suceso culminante de la temporada lírica fue el exitoso reestreno de la ópera nacional *Ollanta*, composición del maestro José María Valle Riestra y libreto de Federico Blume y Luis Fernán Cisneros. Las actuaciones principales estuvieron a cargo de María Luisa Escobar (Cussi Coillor), Marta Klinger (Mama Illa), el tenor Giuseppe Pasquini (Ollanta), el barítono Ricardo Stracciari (Rumiñahui) y el bajo Antonio Nicolich (Inca). Esta ópera (que no hay que confundirla con el drama quechua *Ollantay*) había tenido un frío recibimiento en su estreno en 1900, pero fue un gran suceso en 1920. Parte de su éxito se debió al auspicio y apoyo directo del gobierno leguiísta, así como a un contexto cultural favorable propiciado por el ambiente indigenista y, con ello, el indigenismo de Estado. El reestreno fue aprovechado

de alguna manera por el gobierno para plasmar parte del discurso leguiísta de la Patria Nueva en la colectividad, a través de la difusión de símbolos culturales comunes.

El público al que estaba dirigida la ópera *Ollanta* era diverso. Inicialmente, se orientó a un público socialmente alto, política y económicamente influyente, de intelectuales y sectores medios acomodados; todos ellos importantes por su injerencia en los asuntos públicos y a quienes Leguía les pidió su apoyo para llegar a un consenso político. Dicho público asistió al reestreno y a las primeras funciones, dada su capacidad adquisitiva y su costumbre por estos espectáculos. En la etapa final de la temporada, el Gobierno buscó la asistencia de grupos e instituciones de los sectores medios, por lo que compró entradas de las últimas funciones y se las ofreció de manera gratuita. Asimismo, debido a que hubo una rebaja de los precios de las entradas de las últimas funciones, los sectores populares de Lima llegaron a asistir, cosa poco común en este tipo de espectáculos. De esta manera, la temporada teatral llegó a convocar a todo el público limeño, constituyéndose en una campaña ideológica importante, en la que el arte se puso al servicio de la política y del poder.

El 19 de octubre de 1920, la compañía Bracale se despidió del público limeño después de una exitosa temporada, ofreciendo una gran función de gala en honor de la prensa y de la sociedad limeña; luego, se marchó de tierras peruanas en el vapor Urubamba. En 1921, la compañía volvió a Lima para participar de los festejos por el Centenario de la Independencia.

La compañía Salvati también tuvo una temporada exitosa. Llegó a Lima después de una gira por Chile. Bajo la dirección del prestigioso Mario Ferrari, se la consideró una de las compañías más prestigiosas y completas, contando con cincuenta profesores de orquesta y cincuenta coristas. En su elenco estuvieron las famosas sopranos Angeles Ottein, Maria Roggero y Carmen Mellis. Destacó con la obra *Mefistófeles* del maestro Boito. Intentó superar la presentación de Bracale, reponiendo *Ollanta* y usando, además, el conocido repertorio romántico italiano. Actuó en un principio en el antiguo Teatro Municipal, del 13 al 23 de diciembre; luego, pasó al Teatro Forero, donde estuvo hasta el 27 de diciembre. Después,

partió hacia el norte del país, iniciando una gira en Trujillo. Las temporadas líricas de 1920 no se repitieron, ni en la magnitud de los espectáculos ofrecidos ni en la gran respuesta del público; ni siquiera por el Centenario de la Independencia, en 1921, pues la temporada lírica dejó mucho que desear.



La soprano María Luisa Escobar junto al maestro José María Valle Riestra, compositor de la ópera nacional *Ollanta*. Escobar fue integrante de la compañía italiana Bracale, que cosechó grandes éxitos con su puesta en escena de *Ollanta* en el Teatro Forero.



Representación de la ópera *Ollanta* por la compañía italiana Salvati.
El paso de esta compañía por la capital en 1920 significó un éxito total.

El teatro nacional popular de zarzuelas o revistas:

Lima en Kodak (1923)

Fue todo un fenómeno la puesta en escena de *Lima en Kodak*, en 1923. La obra fue creada por Chirre Danós y Luis Gassols. Su representación estuvo a cargo una compañía denominada como *Nacional de Comedias, Sainetes y Revistas (La Prensa*, 25 de julio de 1923). *Lima en Kodak* se mantuvo en cartelera durante muchos meses en el Teatro Colón e, inclusive, se hizo la segunda parte: *Lima en Kodak* 2. El éxito de esta revista radicaba en haber agrupado a varias comedias o cuadros en los que se representaban elementos de sabor local y escenas donde se satirizaba con humor problemas sociales y situaciones actuales. El elenco nacional alcanzó una gran calidad interpretativa. Entre los miembros de este elenco, podemos destacar a Ángela Járquez, Ernestina Zamorano y Julio Rebolledo, célebre este último por su rol de celador de esquina o "cachaco". Este espectáculo tuvo el apoyo de toda la prensa, sin excepción; llegándose a hablar de un naciente teatro peruano y de una consolidación del teatro nacional. Parte del éxito de esta obra se debió, asimismo, al ambiente nacionalista imperante a inicios del Oncenio y al buen desempeño de la compañía nacional, cuyo trabajo fue catalogado de *noble empeño nacionalista (Variedades*, 1923). Este tipo de espectáculos se repetirían con éxito hasta la década de 1930.

El renacimiento del teatro histórico

Uno de los fenómenos más importantes, pero poco tratado, del teatro nacional a inicios del Oncenio, fue el resurgimiento de los dramas históricos, acaecido entre 1920 y 1924, tras el largo declive que se inició a fines de 1879. Este resurgimiento se dio en un contexto de estabilidad política y económica, de pretendida democratización de la sociedad y de impulso a un proyecto identitario de nación que incluía al elemento indígena.

Entre 1920 y 1924, se representaron 14 piezas históricas, algunas extraordinariamente exitosas y de amplio alcance social y político como *Ollanta* (1920), *Los Conquistadores* (1922), *Olaya* o *El Martir Olaya* y *El Sol de Ayacucho* (1924). Si bien el teatro histórico no solía

contar con temporadas largas y taquilleras, sí fue un fenómeno importante; ya que ciertos dramas históricos recibieron el apoyo directo del gobierno de Augusto B. Leguía. La intención de Leguía era que el discurso identitario de la nación de estas piezas se vinculara con el discurso oficial del Estado y llegase a todos los sectores sociales. Muestra de esto fueron sobre todo la ópera *Ollanta* y el drama *El sol de Ayacucho*, cuyas representaciones fueron las más exitosas desde varios puntos de vista: temporal (por el número de puestas en escena), social (por su llegada a todas las clases sociales), político (por la presencia del jefe de Estado, gabinete, diplomáticos) y espacial (por su puesta en escena más allá de Lima). Ambas obras fueron financiadas por el Estado y el texto de la segunda fue escrito por encargo directo del gobierno leguiísta, siendo la obra representada durante la faustosa celebración del Centenario de la Batalla de Ayacucho, en diciembre de 1924.

En estos dramas históricos se trasmitió de manera sutil el discurso leguiísta de identidad nacional. Leguía, político pragmático, dispuso fomentar este corpus identitario de manera elástica, esforzándose por quedar bien con todos los sectores sociales y con todas las tendencias de identidad, aunque la piedra angular de su discurso era lo indígena incaico. Este discurso realzaba, por ejemplo, el glorioso pasado indígena incaico (ópera *Ollanta*) al lado del hispanoamericanismo e hispanismo (*El Sol de Ayacucho*). En esta última obra, cuya temática era independentista, *se mostraba el proceso de la independencia con España como un fenómeno natural, debido a la madurez de las repúblicas hispanoamericanas, que ya no necesitaban la tutela de la Madre Patria; pero que esta, al sobreprotegerlas, provoca la guerra por la independencia* (Rengifo, 2018).

El más democrático de los discursos de los dramas históricos, pese a sus limitaciones, se encontraba en *Olaya* o *El Mártir Olaya*, ya que reivindicaba la participación popular e indígena en el proceso de la independencia, algo no visto en otras obras ambientadas en dicho periodo. Esta pieza fue escrita en el Perú por el español Eloy Perillán y Buxó, antes de la guerra del Pacifico, pero solo se representó una vez a fines del siglo XIX. Su reposición, en el centenario de la muerte del prócer, en 1923, *fue parte de una recuperación oficial de la figura*

del héroe Olaya. Ahora lo popular indígena podía ocupar un sitial heroico, aunque solo con este caso excepcional (Rengifo, 2018).

Si bien es muy difícil evaluar si la sociedad limeña asumió o no el discurso leguiísta identitario de nación con estas obras, podemos afirmar que la oligarquía sí lo asumió con la obra *Tres épocas de la historia del Perú,* representada en 1924, en el teatro Forero. Dicha obra es un cuadro histórico que fue organizado por la oligarquía y que contó con la participación de actores aficionados de la clase alta Limeña. Se caracteriza por el poco diálogo y la presencia de personajes emblemáticos o representativos de la historia peruana. Destaca la intención de reconstruir los cuadros y decorados con rigurosidad histórica. Se puso en escena en el Teatro Forero, el 27 de diciembre de 1924, con gran lujo y contando con una excelente orquesta. En la obra se representaban tres periodos de la historia peruana considerados fundacionales: el Incanato, el Virreinato y la fundación de la República. El Incanato se muestra como una sociedad idílica, que simbolizaría el origen de la nación peruana; el periodo virreinal era romantizado, a través de la vida de la aristocracia colonial limeña dieciochesca, siendo entendido como una época de grandeza, de suntuosidad y de boato (*La Crónica*, 27 de diciembre de 1924). En la escena del periodo republicano se exaltaba la figura de Bolívar. Con esta obra se cierra el ciclo del renacimiento del teatro histórico en Lima, iniciándose un periodo de cierto declive de la actividad teatral en general que se irá agudizando con el paso de los años.

Es importante señalar que durante este ciclo de renacimiento del teatro histórico (1920-1924), el interés estatal en los dramas no tuvo precedentes; a excepción de lo ocurrido a inicios de la guerra contra Chile, fenómeno que, como hemos visto, surgió de manera breve y circunstancial. Ni siquiera en la Era del Guano, cuando se inició el auge del teatro histórico, se produjo un efecto semejante. Tampoco hay que olvidar que una de las novedades que trajo este renacimiento fue la representación exitosa de obras ambientadas en el pasado incaico. Si bien la puesta en escena de estas obras se produjo dentro de la atmósfera indigenista que imperaba de la época, su realización fue también favorecida por el indigenismo de Estado promovido por el Oncenio que, a su

vez, coincidió con la búsqueda de un arte nacional mestizo por parte de los artistas nacionales.

Epílogo: el declive de la actividad teatral: 1925-1930

Como hemos visto, a inicios del Oncenio se dio un proceso de esplendor teatral; sin embargo, desde mediados de la década de 1920 se inició el proceso de decadencia del teatro, debido al avance del cinematógrafo y de los cinemateatros. El teatro, finalmente, fue relegado a un segundo plano entre los gustos del público. Ejemplo de este avance de los cinemateatros son el surgimiento de las siguientes salas, entre 1924 y 1930: Iris (1924), Manco Cápac (1925), San Martín (1925), Lux (1926), Sala Bolognesi (1926), Roxy (1927), Arequipa (1929), Rialto (1929), Capitol (1930), Breña (1930) y Hollywood (1930). Cedía así el teatro su sitial como actividad cultural preferida de las multitudes y su valor como instrumento ideológico.

Agradecimientos

Queremos dejar constancia de nuestra gratitud a la Biblioteca Nacional del Perú y a su equipo de la Dirección de Protección de Colecciones por su invalorable ayuda al suministrarnos imágenes representativas que acompañan esta edición.

FUENTES

Primarias

Diario Oficial El Peruano. (1 de febrero de 1849).

Diario Oficial El Peruano. (20 de mayo de 1863).

El Comercio. Años 1860, 1872-1880, 1883, 1886, 1909, 1912.

El Nacional. 6 de abril de 1879.

El Mercurio Peruano: Años 1827-1828.

El Tiempo. (15 de Julio de 1920).

Fuentes, M. (1985). *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres* [1867]. París: Imprenta Lemercier. Lima: Fondo de Libro-Banco Industrial del Perú.

La Crónica. (27 de diciembre de 1924).

La Prensa. (25 de julio de 1920 y 1923).

La Situación. Año 1881.

La Tribuna (19 de noviembre de 1883).

Laos, C. (1929). *Lima, La Ciudad de los Virreyes: el libro peruano; bajo el alto patronato del Touring Club Peruano; 1928-1929*. Lima: Editorial Perú, 1928.

Moncloa, M. (1907). *Diccionario Teatral del Perú*. Lima: Badiola y Berrio.

Municipalidad de Lima (1919). *Proyecto de Reglamento de espectáculos de 1919.* Lima: Municipalidad de Lima.

Revista El Mundial. Años 1921 y 1929.

Revista Variedades. Años 1909 y 1923.

Salaverry, C. (1860). *Atahuallpa ó, La Conquista del Perú. Drama en 4 actos en verso*. Callao: Stevan Dañino.

Tres épocas puestas en escena (1924). Lima: Talleres de Litografía e imprenta Teodoro Scheuch.

Secundarias

Basadre, J. (2005). *Historia de la República del Perú, 1822-1933*. T. VI y XI [1939]. Lima: El Comercio.

Bischoffshausen, G. (2018). *Teatro popular en Lima. Sainetes, zarzuelas y revistas 1890-1945.* Lima: Estación La Cultura S.A.

Cantuarias, R (2002). *Teatro y sociedad, Lima 1840-1930.* Tesis de Maestría. Lima: PUCP.

Franco, D (2008). *Informe histórico del Teatro Municipal de Lima*. Archivo EMILIMA.

Isola, A. (2012). *El teatro Costumbrista del Perú como afirmación del proyecto de nación*. Tesis de Licenciatura en Ciencias y Artes de la comunicación. Lima: PUCP.

Jochamowitz, A. (1944). *Sarah Bernhardt* en Lima. Lima: Imprenta Torres Aguirre.

Lohmann Villena, Guillermo. (1945). *El arte dramático en Lima durante el virreinato.* Madrid: Estades.

Mejía, V. (2007*). Ilusiones a oscuras: cines en Lima: carpas, grandes salas y multicines, 1897-2007*. Lima: Centro Cultural de España en Lima.

Municipalidad Metropolitana de Lima*. Cuadros de costumbres: 100 años del Teatro Municipal de Lima.*

Muñoz, F. (2001). *Diversiones públicas en Lima: 1890-1920. La experiencia de la modernidad*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Rengifo, D. (2018). *Le théâtre historique et la construction de la nation. Essor, crise et résurgence: Lima 1848-1924*. (El teatro histórico y la construcción de la nación. Auge, crisis y resurgimiento: Lima 1848-1924). Tesis doctoral. Rennes: Université de Rennes 2.

Rengifo, D. (2014). *El reestreno de la ópera Ollanta. Lima 1920: Cultura, Nación y Sociedad a inicios del Oncenio*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Seminario de Historia Rural Andina.

Rengifo, D. (2012). *La société théâtrale à Lima pendant la Guerre du Pacifique et les débuts de la crise d'après-guerre: 1879-1888* (La sociedad teatral en Lima durante la Guerra del Pacifico y los inicios de la crisis de la posguerra: 1879-1888). Tesis de maestría. París: Université de Paris VII.

Rengifo, D. (2007). *El teatro y la Guerra del Pacifico: Lima 1879*, en Tiempos 2, revista de historia y cultura. Lima: Taller de Investigaciones Históricas "Tiempos", pp. 207 -233.

Rengifo, D. (2005). *El poder y la función ideológica del teatro durante el leguiísmo: El reestreno de la ópera Ollanta, Lima 1920*. Tesis de Licenciatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales, EAP. Historia.

Ricketts, M. (1996). *El teatro en Lima y la construcción de la nación Republicana. 1820-1850*. Tesis de Historia. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ruiz, R. (1993). América en el teatro clásico español. Navarra: U de Navarra.

Sánchez, L. (1951). *La literatura peruana*, T IV. Asunción: Guarania.

Sánchez, E. (1956) *La trayectoria del arte teatral o el tinglado de la antigua farsa del teatro en el Perú*. Lima: Impr. Gráf. de la Penitenciaría Central de Lima.

Tauzin, I. (1998). *Los reglamentos de teatro en el Perú 1771-1898,* en Teatro y poder. Actas del IV Coloquio sobre el teatro hispánico, hispanoamericano y mexicano en Francia. Perpignan: Crilaup.

Toledo, E. (2011). *El Cóndor Pasa: mandato y obediencia. Análisis* político y social de una zarzuela. Lima: Editorial San Marcos.

Vásquez de Velazco, J. (1977). *El virrey Amat, La Perricholi y el drama de las palanganas*. Lima: Servicio de Publicaciones del Teatro Universitario de San Marcos.

Ugarte, G. (1960). *Los Patriotas de Lima en la noche feliz: la primera comedia del Perú independiente.* Lima: Servicio de Publicaciones del Teatro Universitario de San Marcos.

Ugarte, G. (1962). *El arte escénico no irroga infamia al que lo profesa*. Lima: Servicio de Publicaciones del Teatro Universitario de San Marcos.

Ugarte, G. (1974). *El teatro en la independencia*, Lima, Colección Documental de la Independencia del Perú, XXV, Vol. 1, 1974.

ÍNDICE Y PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES

COLECCIÓN MUNILIBROS

Esta colección ofrece publicaciones que promueven el conocimiento y la valoración del patrimonio material e inmaterial de Lima. De esta manera, se busca fortalecer la identidad de todos los ciudadanos. Los libros forman parte de seis series: Prehispánica, Personajes, Historia, Arquitectura, Arte y sociedad, y Fiestas y costumbres.

Los munilibros pretenden crear espacios de culturización que promuevan la lectura y su comprensión entre escolares y ciudadanos en general. Difunden también la labor municipal de recuperación del patrimonio histórico, artístico y documental que posee la Municipalidad de Lima.

David Rengifo, en esta obra de síntesis, considera al teatro limeño como *una fábrica eficiente para la construcción o reelaboración de imaginarios*. Imaginarios que son el *producto de la realidad concreta y de las subjetividades que actúan en ella*. Naturalmente, al tener este libro el carácter de síntesis y abarcar un espacio temporal de amplio espectro, se ha dejado de lado información no menos valiosa para concentrarse sobre todo en dos líneas de investigación: por un lado, los teatros como edificios y lugares y, por el otro, los teatros como espacios públicos que reflejan las relaciones entre lo político y lo social.

Gustavo von Bischoffshausen





